2052

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE
Rue de Fleurus, 9.

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

PAR

CHARLES PERRIER

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1863

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/etudessurlesbeau00perr

NOTICE BIOGRAPHIQUE

NOTICE BIOGRAPHIQUE.

Charles Perrier est né à Châlons-sur-Marne le 4 juillet 1835 ; il y est mort le 29 novembre 1860, avant d'avoir achevé sa vingt-sixième année.

Sa famille appartenait aux plus honorables de la ville. L'exemple de l'activité paternelle lui donna de bonne heure ces qualités solides sans lesquelles il n'y a point d'homme, tandis qu'à la délicatesse et à l'extrême élégance de son âme on reconnaissait aisément l'influence d'une femme et l'héritage de sa mère. Ce fut au collége de sa ville natale qu'il commença ses études. En 1851 seulement il quitta Châlons pour Paris, et vint demander au lycée Napoléon ce complément d'éducation que donne moins facilement la province. Là, non-seulement les aptitudes élevées de son esprit continuèrent à se développer, mais l'aménité de son caractère et ce don qu'il avait de plaire, lui valurent de bonne heure des amitiés que l'éloignement ne devait pas affaiblir et que la mort n'a pas éteintes. Aussi les inquiétudes furent-elles vives parmi les amis du jeune rhétoricien quand une première crise vint ébranler cette organisation qui n'avait pas encore eu le temps de s'affermir. La secousse fut terrible. Un instant on crut que tout était perdu. Le malade se rétablit cependant et put au bout de quelques mois subir avec succès l'examen de rigueur. Il n'en voulut pas moins compléter sous la direction de l'un des meilleurs et des plus respectables professeurs de l'Université, M. Gibon, de sérieuses études philosophiques dont la trace se retrouvera plus d'une fois dans ses écrits. Cette tâche ache-

vée, il prit un court repos; et au mois de mars 1853 il quittait la France pour aller étudier la langue et la littérature allemandes dans leur foyer le plus pur. Il allait en un mot respirer à Weimar l'air dans lequel avaient vécu Goethe et Schiller.

Il y a dans la vie de tout homme un moment décisif, qui fixe pour toujours le tour de ses idées et la direction de sa carrière. Pour Perrier, ce moment fut celui de son séjour en Allemagne. Il eût été facile de prévoir que les mœurs allemandes exerceraient sur lui une influence d'autant plus puissante qu'elle serait subie avec plus de bonheur de sa part. Il existait en effet une sorte d'harmonie entre l'âme du jeune homme et le monde nouveau qui s'ouvrait à lui. Le calme de la vie allemande, ce mélange d'abandon et de pureté, de culture littéraire et de simplicité, étaient bien faits pourle séduire. Il trouva d'ailleurs dans la famille de M. Goetze, maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar, une hospitalité prévenante et affectueuse, et une atmosphère de sympathie qui lui firent la plus douce des existences. Il avait dans la ville une illustre connaissance, celle de M. Liszt, chez lequel les plus grands artistes de l'Allemagne contemporaine, peintres ou musiciens, trouvaient alors un accueil empressé. Il put y voir des hommes d'un remarquable talent et d'une haute renommée. L'amitié plus étroite d'un homme aussi modeste qu'éclairé, qui fut l'un des derniers secrétaires de Goethe et qui remplit depuis nombre d'années le poste de conservateur des collections artistiques de Weimar, M. Schuchardt, acheva de décider de la vocation du jeune critique. Une fois qu'il fut initié à l'art allemand, il se sentit tout entier livré à l'art. Les instincts supérieurs de son âme avaient trouvé leur voie et les facultés ingénieuses de son esprit découvert leur emploi.

La manière dont il fit son entrée dans le monde des lettres fut des plus modestes et des plus honorables pour lui. Il y avait alors à Munich une curieuse exposition des principaux chefs-d'œuvre de la peinture allemande. C'était une de ces revues rétrospectives qui embrassent toute une période et permettent d'en saisir et d'en juger l'ensemble. Perrier voulut voir ce qu'avait produit la renaissance tant vantée de l'art allemand. Il partit pour Munich, s'y installa avec la facile insouciance d'un artiste, et passa ses journées dans les galeries de l'Exposition, un carnet et un crayon à la main. Il prit des notes, examina, compara, apprécia. Au bout de quelques jours les notes étaient devenues un article sans qu'il eût presque eu le temps de s'en apercevoir. A dix-huit ans, on ne garde pas volontiers son premier article en portefeuille. Perrier jeta le sien à la

poste, et avec la charmante confiance de la jeunesse l'adressa au directeur de l'*Artiste*. Heureusement ce directeur était M. Édouard Houssaye, un homme aimable et un homme de goût, disposé à accueillir le talent sans lui demander de lettres d'introduction. L'article lui plut : il l'inséra dans l'important recueil qu'il dirigeait. D'autres suivirent. Le public y trouva d'intéressantes révélations sur des écoles alors peu connues parmi nous ; il ne faut pas oublier que l'Exposition universelle n'avait pas encore mis sous les yeux des Parisiens les chefs-d'œuvre de Cornélius et de Kaulbach. Ce fut un succès pour l'auteur et pour le recueil. Les principaux rédacteurs de l'*Artiste* désiraient fort de faire la connaissance de leur nouveau collaborateur. Quand il se présenta enfin à son retour d'Allemagne, on eut peine à reconnaître dans cet adolescent l'auteur d'études dont la maturité annonçait plus de vingt ans.

Il appartint dès lors à ce groupe de brillants écrivains qui prenaient part à la rédaction de l'*Artiste* et exerçaient une grande influence sur le mouvement des jeunes esprits. Lorsque s'ouvrit en 1855 l'Exposition universelle des beaux-arts, c'est à lui que fut confiée la tâche de juger toutes les écoles contemporaines dont les principales productions se trouvaient réunies pour la première fois dans une seule enceinte. Dans les quelques lignes qu'il écrivit en tête de cette longue et périlleuse revue de l'art contemporain, il a lui-même indiqué avec une grande modestie qu'il comprenait mieux que personne la responsabilité qu'il acceptait. Quelques-uns des articles qu'il composa à cette occasion forment encore une des plus solides parties des œuvres choisies que nous publions. L'*Artiste* bientôt ne suffit plus à l'activité de son esprit. Après avoir publié sur le salon de 1857 un volume dont les conclusions originales furent très-remarquées, il devint, en 1858, l'un des collaborateurs de la *Revue contemporaine*. De nouveaux articles sur l'art allemand, étudié à fond dans ses origines et dans son développement, une étude excellente sur M. Clésinger, étude qui donna le signal d'un revirement d'opinion en faveur d'un artiste trop décrié par de vulgaires et fades plaisanteries, lui firent tout de suite une place distinguée dans ce nouveau groupe d'écrivains que dirigeait un habile critique d'art. Peu de temps auparavant il avait été nommé membre correspondant de la Société académique de sa ville natale, et avait pris part aux travaux de cette compagnie par la publication d'une curieuse monographie sur le chevalier Delatouche.

Cette ardeur de production était loin toutefois d'absorber tout son temps. Tout en écrivant pour les autres, il ne cessait de tra-

vailler pour lui. Malgré les succès rapides qu'il avait obtenus, il se trouvait encore éloigné du but qu'il voulait atteindre, et ne se lassait pas d'étendre le cercle de ses connaissances spéciales. On se souvient du bruit que fit jadis l'Exposition des beaux-arts à Manchester. Perrier ne savait pas un mot d'anglais. Cela ne le retint guère ; seul il partit, et seul il revint. Il racontait lui-même de la meilleure grâce du monde les inconvénients de son hardi voyage, et comme une consolation supérieure à tant de petites tribulations, la beauté des trésors d'art qu'il avait vus rassemblés. Un voyage entrepris un peu plus tard tout autour de l'Allemagne acheva de le mettre en relations personnelles avec les plus grands artistes de ce pays, tels que M. Guillaume de Kaulbach, et en pleine possession des merveilles contenues dans les musées de Dresde, de Vienne et de Munich.

Il faisait cependant son droit au milieu de tant d'études et de tant d'excursions. Il le termina en 1857, prêta serment, se fit inscrire sur le tableau de l'ordre des avocats à la cour de Paris et plaida quelques causes. Mais il fut facile de reconnaître que le rude labeur du barreau était peu compatible avec le tour de son esprit et la nature de ses goûts. Une carrière qui lui convenait mieux et qui devait rendre plus facile la conciliation de ses instincts d'artiste et des désirs de sa famille, s'ouvrit à lui. Il fut attaché à l'ambassade de Rome, et, presque au lendemain de la paix de Villafranca, il partait pour l'Italie.

Ce fut une des plus belles années de sa vie que celle qu'il passa à Rome. Mais au milieu même de l'accueil empressé qu'il recevait dans la société romaine et dans le monde diplomatique, un mal incurable vint le frapper. Il essaya d'abord d'un air plus pur et passa quelque temps à Florence, puis dans la haute Italie, ne se lassant point de continuer dans chaque église, dans chaque galerie, le cours de ses chères études. La souffrance fut à la fin plus forte que sa volonté. Il lui fallut en juin 1860 demander un congé et revenir en France. Les regrets de toute l'ambassade l'accompagnèrent. M. le duc de Gramont, qui était alors le représentant de la France auprès du gouvernement pontifical, avait pris en grande amitié son jeune attaché. Il ne devait plus le revoir. Malgré les soins et le dévouement d'une famille cruellement alarmée, Perrier ne fit plus que languir. Le 29 novembre 1860, après des souffrances supportées jusqu'à la fin avec une entière clairvoyance et un admirable courage, il expira dans les bras de sa mère.

Nous n'espérons pas avoir montré dans cette notice, fort sèche,

ce qu'était notre ami. Nous ne prétendons pas non plus avoir assez d'impartialité pour apprécier les œuvres que nous avons réunies dans ce volume. Qu'il nous soit permis seulement de faire connaître en peu de mots le plan que nous avons adopté pour cette publication. Nous n'avons cru devoir ni réimprimer indistinctement tous les travaux de Perrier, ni suivre l'ordre dans lequel ils ont paru. Nous avons choisi celles de ses études qui, par la nature du sujet, conservent un intérêt durable et sont susceptibles de former un ensemble. Nous les avons réunies dans un cadre fort simple et qui, sans altérer le caractère de chaque morceau, donne à l'ouvrage une certaine unité. Ce système nous a paru le seul propre à éviter les redites et le désordre qui serait inévitablement résulté d'une réimpression faite sans choix et sans classification.

La première partie renferme les principales études de Perrier sur l'art français au dix-neuvième siècle. Les morceaux placés sous ce titre général ont été empruntés, soit à la série d'études publiées par l'auteur à propos de l'Exposition universelle de 1855, soit à son volume sur l'Exposition de 1857, soit aux divers recueils dont il était le collaborateur, et dans lesquels il étudia les œuvres d'artistes qui s'étaient abstenus de paraître aux deux Expositions dont nous venons de parler.

La seconde partie contient une histoire complète de l'art en Allemagne. Perrier a étudié ce grand sujet à trois reprises différentes ; en 1854, à l'époque de son premier voyage en Allemagne, en 1855, à l'occasion de l'Exposition universelle, et enfin en 1857 , lorsqu'il devint rédacteur de la *Revue contemporaine*. Cette dernière appréciation, supérieure aux deux autres par la maturité de la pensée et du style aussi bien que par l'étendue des connaissances, nous a paru devoir être préférée.

Les études sur l'art anglais sont empruntées au compte rendu de l'Exposition universelle de 1855.

Enfin nous n'avons pas cru devoir refuser une place spéciale à la monographie sur le chevalier Delatouche, dont nous parlions plus haut, et à quelques fragments sur l'art italien. Un pieux souvenir s'attache pour nous à ces fragments, dont la plupart sont de simples notes au crayon, prises durant ce voyage dans le nord de l'Italie, qui ne rendit pas la santé à Perrier, mais qui lui permit de goûter encore quelques jouissances délicates. Outre que ce sont les dernières lignes écrites par l'auteur, il nous semble qu'il peut être curieux pour le public de surprendre pour ainsi dire à sa naissance la pensée d'un écrivain. Aussi, en publiant quelques pages des car-

nets que nous avons entre les mains, avons-nous respecté autant que possible la forme originale et parfois incorrecte de ces rapides improvisations.

L'étude sur Delatouche, par la nature du sujet comme par le but spécial auquel elle était destinée, ne pouvait offrir le même genre d'intérêt que le reste de l'ouvrage. Il nous a semblé toutefois qu'elle devait être conservée, ne fût-ce que pour montrer la souplesse et les ressources d'un talent placé cette fois dans des conditions toutes nouvelles et peu favorables.

Si nous avons adopté l'ordre des matières de préférence à l'ordre chronologique, nous avons eu soin toutefois d'indiquer la date de chaque article. De cette façon le lecteur pourra se rendre compte des circonstances dans lesquelles se trouvait placé l'auteur, et apprécier avec exactitude un talent auquel il ne refusera pas, nous aimons à l'espérer, un accueil sympathique et bienveillant.

INTRODUCTION

INTRODUCTION.

L'ART

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1855.

Si la France ne peut revendiquer l'honneur d'avoir la première mis à exécution l'idée d'une Exposition universelle, réunissant dans son sein les produits industriels de tous les pays du monde, elle aura du moins la gloire de l'avoir dignement complétée par la plus noble et la plus brillante de toutes les productions de l'esprit humain.

L'Exposition de Londres, quelque favorables qu'aient pu être les circonstances qui l'ont accompagnée, et quelque importance qu'elle ait eue d'ailleurs par elle-même, est loin d'avoir laissé des traces aussi profondes que celles que laissera nécessairement l'Exposition de Paris. Et pourtant quelle différence du temps présent à ce qui se passait alors! D'un côté la paix avec tous ses avantages; de l'autre, la guerre avec toutes ses préoccupations. C'est que l'esprit anglais étant tourné tout entier vers l'industrie, on s'était trouvé naturellement restreint malgré les proportions immenses qu'on avait adoptées. Chez nous, au contraire l'importance de l'Exposition ne peut manquer d'être décuplée

par l'introduction d'un élément nouveau et bien plus puissant : je veux parler de l'art admis pour la première fois à figurer en face de l'industrie.

Il y a là un fait immense qui doit nécessairement faire époque et dont la portée consiste principalement dans les résultats incalculables qui vont en découler. Désormais l'art ne sera plus circonscrit par ces étroites limites de nationalités qui le divisent depuis si longtemps, limites qui paraissaient infranchissables. Non seulement les différentes écoles ne procédaient plus l'une de l'autre depuis qu'on s'était arraché violemment à l'influence tyrannique de David qui s'était étendue sur toute l'Europe, mais on ne se connaissait plus et à peine voulait-on se connaître. On ne s'en jugeait pas moins, cependant, car il faut toujours qu'on se juge, et sous ce rapport les Français, qui se trouvent si bien chez eux et qui, partant, ne voyagent guère, n'étaient pas toujours les plus justes. Au moins, si l'on se critique encore, ce ne sera plus sans connaissance de cause : quand on aura pu comparer, on aura plus de chances d'être équitable.

N'eût-on obtenu que ce résultat, il faudrait déjà s'en louer. Pour nous, nous y applaudirions surtout à cause de cette grande et belle école allemande qui, jusqu'ici, n'a pas été appréciée dignement, et qui ne pouvait l'être, puisqu'elle n'était pas connue. Peut-on se flatter en effet de connaître une école, pour avoir vu en passant, un bâton de voyageur à la main, quelqu'une des grandes pages de ses fondateurs? Et encore le nombre de ceux qui ont eu ce bonheur est-il si restreint, que c'est tout au plus si on peut les faire entrer en ligne de compte. Aujourd'hui, et ce n'est pas un mince avantage, chacun de nous va pouvoir les étudier à son aise, et sans avoir besoin d'aller à Berlin, pour admirer Cornélius, à Rome, pour aimer Overbeck, et à Munich, pour apprécier Kaulbach.

Peut-être y aura-t-il lieu, dans ce déplacement des écoles étrangères, à plus de désillusions qu'on ne pense. Sous le manteau de la nationalité, nous nous habituons à regarder d'un œil assez dédaigneux tout ce qui n'est pas nous. Nous nous sommes proclamés le peuple le plus spirituel de la terre, et, en matière d'art, nous n'avons pas été beaucoup plus modestes. C'est fort bien d'être de son pays; mais pourtant, qui dit Français, n'a pas tout dit. A côté du mouvement intellectuel qui s'opère chez nous, un mouvement analogue s'opère aussi au dehors. Je ne sache pas qu'il existe en aucun coin du globe un pays assez déshérité pour manquer totalement de ces esprits éminents qu'on retrouve à la tête de toutes les grandes idées, et qui contribuent par la jonction de leurs forces propres à l'édifice de la civilisation humaine. Quelque humble que soit leur offrande en apparence, il est rare que l'effet en soit complétement nul, et presque toujours leur œuvre, qui semblait sans importance, acquiert un caractère de nécessité aux yeux de la postérité.

Une chose certaine, c'est que, quand l'art sera devenu cosmopolite, quand tous les artistes du monde en seront venus, sinon à se donner la main, du moins à se connaître et à produire en commun leur œuvre individuelle, en présence de tous les critiques du monde, un grand pas aura été fait, et qu'il y aura là pour l'art un profit assuré.

L'art, en effet, n'est pas stationnaire. Il vit, donc il est soumis à toutes les conditions de la vie, au va-et-vient perpétuel, aux mouvements et aux modifications incessantes qui sont le fondement même de l'existence. Ces modifications, pour être raisonnables, doivent être l'effet, non pas du hasard, mais d'une volonté qui sache comparer et choisir; elles doivent naître, non des tâtonnements irréfléchis de l'enfant abandonné à ses instincts, mais du choix intelligent qui s'exerce aussi bien sur les expériences d'autrui

que sur l'expérience personnelle. Tous les champions de l'art partant du même point pour arriver au même but, n'est-il pas beau de les voir se soutenir et s'encourager mutuellement dans une lutte exempte de rivalités jalouses, et profiter sans honte des succès comme des fautes de leurs concurrents dans la carrière?

D'un autre côté s'il y a profit dans ces Expositions pour les artistes, le profit n'est pas moindre pour ceux des spectateurs qui n'y chercheront pas seulement la satisfaction d'une curiosité banale; car l'art n'est pas un spectacle frivole, c'est un vaste champ d'études où tout homme sérieux doit aujourd'hui chercher deux choses : la première, c'est l'état de l'art en lui-même et isolément. Sous ce point de vue nous aurons à considérer les origines de l'art moderne depuis la transformation qu'il a subie en côtoyant la révolution littéraire de 1830, jusqu'à la période actuelle, en le suivant pas à pas sur la route qu'il avait choisie, en examinant attentivement ses tendances, ses progrès, ses espérances et en constatant ses succès comme ses mécomptes.

Si les Expositions annuelles qui se sont succédé depuis vingt-cinq ou trente ans nous ont beaucoup appris à ce sujet, il est évident qu'elles ont dû nécessairement, par l'intervalle qui les séparait, laisser un grand vide dans notre esprit, car non-seulement les circonstances changent, mais encore l'esprit de celui qui juge. Louons donc sans réserve la disposition nouvelle qui va nous permettre d'apprécier d'ensemble et du même point de vue, non pas seulement les œuvres que l'année a fait naître, mais encore et surtout celles qui ont précédé; non pas seulement le talent actuel de tel ou tel individu, mais chacune des phases par lesquelles il a dû passer. L'Exposition universelle sera moins un tableau qu'une histoire. Et plût au ciel que cette histoire fût tout à fait complète, plût au ciel que l'Exposition

fût plus universelle encore! Dans cette brillante récapitulation de tous les résultats obtenus par les efforts de la nouvelle école, que de noms charmants qui semblaient destinés au plus brillant avenir et qui, pourtant, vont manquer à l'appel! Ceux-là, néanmoins, ne sont pas tout à fait effacés du souvenir des véritables amis de l'art, et si la mort, que le talent même n'arrête pas, les dérobe aujourd'hui à nos regards et à notre admiration, la postérité leur réserve une place à côté de ceux qui ont eu le temps de révéler leur talent tout entier.

La seconde chose que nous aurons à demander à l'art en 1855 est encore d'un intérêt plus élevé. Il s'agira de le considérer comme une image presque toujours fidèle de la société à laquelle nous appartenons et des sociétés étrangères qui, par son intermédiaire, nous auront ainsi envoyé leur portrait : tel est, en effet le rôle que l'art est appelé à jouer aujourd'hui, rôle qui, quoi qu'on en ait dit, ne saurait appartenir à l'industrie.

S'il était du domaine de l'industrie et de la science de représenter dans leur progrès la marche ascensionnelle de l'esprit humain, on pourrait dire que jamais siècle ne fut plus près que le nôtre de l'apogée intellectuel. Sous ce rapport, le génie créateur de notre époque a enfanté des merveilles auxquelles l'antiquité tout entière n'a rien à opposer. L'électricité, la vapeur ont opéré de véritables prodiges, et il semble, à les considérer, que l'homme ait trouvé moyen d'arracher à la nature ses plus mystérieux secrets. Cependant, à quelque point que les Prométhées modernes aient enfin élevé le niveau des sciences, répétons-le, ce serait s'abuser que de chercher dans leur œuvre le résumé des tendances et des manifestations du génie des nations modernes. Vouloir le personnifier dans l'industrie, c'est s'exposer volontairement à des contradictions sans nombre, car on ne peut trouver le génie là ou l'âme n'est pas. Or, l'âme

humaine est ailleurs, et c'est l'art seul, quelle que soit celle de ses formes sous laquelle on l'envisage, qui de tout temps a eu et devait avoir le privilége de la recéler tout entière.

L'art, c'est-à-dire la peinture, la poésie, la musique, voilà le champ où la pensée humaine vit et opère depuis les premiers siècles. C'est là qu'elle répand les germes éternels qui doivent fructifier pour la postérité, et c'est dans ces fruits là seuls que la postérité doit avoir la vraie personnification de l'esprit des peuples. Hors de là, il est absolument impossible de retrouver leur image, leur portrait moral. Il ne sera pas inutile de préciser cette pensée par un exemple.

Si je suppose un historien qui soit curieux d'étudier avec intelligence la physionomie individuelle de tel ou tel siècle, à qui conviendra-t-il de l'adresser? Serait-ce par hasard à la science? Qu'il me soit permis d'en douter; car, en vérité, que lui diront, que pourront représenter à son esprit les étonnantes découvertes de Gutenberg, de Copernic, de Galilée ou de Newton? Que lui diront la poudre à canon, la boussole ou l'imprimerie? Rien qui ne se rapporte aux inventions ou aux inventeurs. Il admirera fort, il admirera sans réserve; mais, dès qu'il voudra faire ses applications, il se perdra dans le vague. Qu'on lui mette ensuite Rabelais, Montaigne ou Marot à la main, vous le verrez, Archimède nouveau, pousser dans ses transports le fameux Εὕρηκα, et cette exclamation ne sera pas sans raison, car du premier coup notre historien se trouvera face à face avec l'esprit lui-même, avec la vie véritable du siècle qu'il étudie.

En y réfléchissant bien, ces résultats n'ont rien qui doive étonner. Qu'est-ce, en effet, que l'art, qu'est-ce que la poésie, sinon la vie morale des peuples? Et notez bien que tout artiste prend à son siècle, et rien qu'à lui, son existence et son génie. De qui procèdent Zeuxis et Phidias,

Raphaël et Michel-Ange, Poussin et Lesueur? La science, au contraire, est comme un terrain sacré qui s'accroît tous les jours du limon divin des alluvions de tous les siècles. C'est un champ immense que les pères commencent à moissonner, léguant à leurs fils la fin de leur tâche, que ceux-ci laisseront encore inachevée. Mais, dans l'art, où est le progrès? Quel profit les nouveaux venus ont-ils à tirer des efforts de leurs devanciers? Ceux-ci appartenaient à leur temps; ils appartiendront au leur. Ils verront avec admiration et respect ces colonnes innombrables que les héros de la poésie ont élevées dans le cours des siècles et ils mettront leur ardeur à édifier leur propre colonne sans la planter sur la colonne voisine, sachant bien qu'il n'y a rien à prendre et rien à ajouter aux colonnes d'Homère et de Dante, de Shakespeare, de Goethe et de Voltaire.

Ainsi, d'un côté, la succession, le progrès; de l'autre, la spontanéité, la plénitude sans cesse renaissante. D'une part, une force qui sans doute n'agit pas seule, mais qui agit du moins indépendamment de ses moteurs; de l'autre, au contraire, une puissance en même temps dépendante et libre, qui n'existe qu'à condition de s'imprégner tellement de l'esprit de son siècle, qu'elle finisse par le refléter.

La cause de cette différence est facile à saisir, elle tient à la nature même des choses. Pour la caractériser en un mot, l'industrie n'est que l'expression de nos besoins, l'art est l'expression de nos sentiments.

Répétons-le, l'industrie, comme la science qu'elle met en œuvre, quoique leur effet soit plus palpable et plus immédiat que celui des arts, ne peuvent en aucun cas être regardées comme représentant le génie d'un peuple. Quelles que soient les tendances de notre époque, nous croyons qu'il faut savoir distinguer les tendances du génie et ne pas confondre le côté matériel avec le côté moral, surtout ne pas donner au premier un rang qui ne convient qu'à

ÉCOLE FRANÇAISE

ÉCOLE FRANÇAISE.

M. INGRES.

1855.

Au milieu des divers systèmes que nous allons voir en présence à l'Exposition universelle, la peinture de M. Ingres occupe un rang à part, une position tout à fait tranchée. M. Ingres n'a fait aucune concession au goût du siècle, aux tendances marquées de notre époque. Tandis que la totalité des peintres contemporains se ralliait plus ou moins au nouvel étendard que la main audacieuse de Géricault venait de conquérir avec tant d'éclat, lui seul continuait à s'isoler. Si nous avions à refaire le récit de la révolution littéraire et artistique de 1830, ce ne serait pas le moins curieux épisode de notre histoire que de voir M. Ingres, inébranlable au milieu des séductions qui l'assiégent de toute part, rester ferme et orthodoxe dans la doctrine qu'il a adoptée et cultiver toujours l'art tel que son esprit l'a conçu.

M. Ingres est de tous nos grands peintres celui dont le nom représente les tendances les plus élevées. Pour lui, l'art est une religion dont les sacrificateurs ne doivent

approcher de l'autel qu'avec un cœur et des mains purs. Aussi l'entend-on en toute occasion proclamer avec orgueil que la dignité de l'art est inséparable de la dignité de l'homme ; et rien, dans toute sa carrière d'homme et d'artiste, n'est venu s'interposer entre le peintre et ses doctrines. Sa vie, dont la durée égalera celle des patriarches de l'art, Michel-Ange et Titien, sa vie tout entière a été calme et austère, éloignée du tumulte extérieur, livrée au recueillement et au silence. Son pinceau ne s'est exercé que sur des objets où l'esprit pût saisir la beauté physique. Toujours nous l'avons vu, pèlerin infatigable, s'avancer d'un pas vigilant à la recherche de l'idéal, cette fleur qui ne croît que sur les hauts sommets et qui recule toujours à mesure qu'on en approche, car il n'est permis à l'homme de la cueillir que dans le sein de Dieu.

Un reproche que la critique peut faire avec fondement à la peinture de M. Ingres, c'est que, dans tout son œuvre, ce peintre a toujours été trop exclusivement fidèle au culte de la ligne. Certes, c'est une fort belle chose que la fidélité au culte que l'on embrasse, mais en matière d'art, l'absolu est presque toujours un vice. Hors de la ligne, si vous consultez M. Ingres, point de salut. Qu'il peigne une madone ou une odalisque, c'est toujours le même trait pur, correct, harmonieux, sévère presque à l'égal de son maître David, la même touche douce, léchée, moelleuse. Eh bien! je le demande, un homme habitué comme lui à voir la nature avec des yeux pénétrants, n'a-t-il pas dû sentir parfois s'éveiller en lui quelques doutes? On a dit avec raison que la ligne n'existe pas, à proprement parler, dans la nature. Dans le corps humain, par exemple, qui peut être considéré comme l'idéal de la beauté physique, la ligne s'affaiblit et se perd insensiblement dans l'harmonie des contours. Tous les plus grands peintres, excepté peut-être le géomètre David, ont fait des concessions plus ou moins

frappantes à un phénomène dont ils ne pouvaient nier l'existence, et presque tous ont su tirer parti du vague résultant de la perspective et des couches d'atmosphère qui séparent les objets de l'œil du spectateur.

Le glorieux peintre d'Urbin lui-même, celui dont M. Ingres se proclame hautement le disciple, tout en conservant intactes la netteté et la pureté inimitables de ses contours, s'est plus d'une fois servi avec bonheur du vague de la nature pour augmenter l'expression et la vie de ses compositions idéales. Cette remarque s'applique surtout à celles de ses œuvres où l'influence du Pérugin disparaît et où le maître commence à n'être plus que lui-même. Elle a dû se présenter naturellement à l'esprit de tous ceux qui ont eu le bonheur de contempler longuement et à plusieurs reprises la fameuse Madone de Saint-Sixte, la plus belle de toutes les vierges de Raphaël qu'il ait été donné jusqu'ici à l'auteur de ces lignes de rencontrer sur son passage.

Ce n'est pas que dans les arts, non plus que dans la poésie, nous soyons partisan fanatique du vague et de l'indéterminé : nous aurons bientôt occasion de donner la preuve du contraire ; mais, dans toute œuvre de l'esprit, le but nous paraît en partie manqué si le spectateur ne peut y trouver une source d'inspiration personnelle. Il faut considérer l'art non-seulement en lui-même, mais encore dans son but extérieur. Puisqu'il est entendu que l'art est une initiation à l'étude du beau, il nous semble qu'il n'y a plus profit pour personne, mais simple satisfaction de la curiosité, dès que tout est dit et que la pensée du spectateur n'a plus rien à faire. Or, c'est ce qui arrive nécessairement quand une œuvre d'art est tellement finie et limitée qu'il n'y a plus rien à penser, rien à rêver au delà. Ce qui m'enchante par-dessus toutes choses dans la moindre des pensées de Pascal, c'est qu'on peut la remanier pendant des heures et en tirer des mondes.

Ces observations s'appliquent beaucoup plus, du reste, à l'art en général qu'elles ne sont une critique directe des théories artistiques de M. Ingres. Nous ne nous reconnaissons, pas plus à nous qu'à personne, le droit d'imposer des systèmes aux grands artistes. M. Ingres, avec les données sur lesquelles il opère, a su être souvent un poëte merveilleusement inspiré : ce n'est pas en présence de ses chefs-d'œuvre que nous aurions bonne grâce à lui en demander davantage.

Avant d'aborder les grandes compositions de M. Ingres, nous allons examiner ceux de ses portraits par lesquels il s'est principalement distingué. La portraiture — j'emploie à dessein ce mot de notre vieille langue dont Voltaire regrettait la perte, dont Rabelais a fait un si fréquent usage et que Corneille a le dernier employé — la portraiture n'est pas, comme tant de gens sont disposés à le croire, le plus facile des genres de peinture. Sans doute, pour les peintres vulgaires qui ne s'attachent qu'à la ressemblance grossière et purement physique, un portrait ainsi entendu est d'autant plus facile que l'étude y suffit. Mais un poëte comme M. Ingres, qui a osé dire : « Je ne sais que ce qui ne s'apprend pas, » devait y apporter des intentions plus élevées. Diderot demandait à un peintre célèbre de son époque pourquoi il semblait dédaigner de faire des portraits? « Parce que c'est trop difficile, » répondit celui-ci, et sa réponse n'était que de la franchise.

La grande difficulté de ce genre consiste dans la nécessité absolue d'exprimer de telle sorte la vie et les habitudes générales du modèle, qu'on y reconnaisse pour ainsi dire l'homme moral au travers de l'homme physique. S'il n'y a pas place dans un portrait pour l'imagination du poëte, du moins la profondeur d'observation, la force d'expression, la puissance d'idéalisation y sont des qualités nécessaires. Entendue dans ce sens, la portraiture, la ressemblance morale

et physique, exige le génie. Si la photographie arrive à faire des portraits passables, c'est qu'elle saisit parfois au passage, avec la forme du visage, une étincelle du flambeau intérieur. J'ai vu bien des portraits où tous les traits du modèle étaient reproduits avec une exactitude rigoureuse et qui pourtant ne ressemblaient pas, car la ressemblance qui n'est fondée que sur la dimension des lignes ne saurait en aucun cas suffire. Au contraire, j'ai vu des portraits où la longueur et la forme des lignes étaient cruellement maltraitées, et qui pourtant ressemblaient, car ils pensaient et vivaient de la vie même du modèle.

Or, ce qui fait le mérite incontestable, la supériorité immense des portraits de M. Ingres, c'est la poursuite de l'idéal dont toutes ses œuvres portent le cachet. Ce qu'il s'attache avant tout à reproduire, ne croyez pas que ce soit l'exactitude mathématique de tous les linéaments du visage, non. Ce qu'il lui faut avant tout et surtout, c'est la vie intérieure, c'est ce qui s'agite, ce qui pense, ce qui, dans l'homme, est immortel, ce par quoi l'homme ressemble à Dieu.

Qu'on ne voie pas dans nos paroles de ces vaines théories sophistiquées qu'un auteur est heureux d'utiliser à propos d'un talent reconnu. Des pensées analogues ont dû naître chez tous ceux qui ont étudié, avec l'attention qu'ils méritent, les principaux portraits de M. Ingres, et particulièrement son chef-d'œuvre en ce genre, le portrait de M. Bertin aîné. Avec des traits presque vulgaires, un corps obèse et des membres trapus, forcer les spectateurs à s'arrêter devant l'expression ardente d'une volonté qui ne doit pas connaître d'obstacle, d'un esprit impérieux qui peut tout faire plier devant lui, voilà le problème étonnant que M. Ingres a résolu dans le portrait de M. Bertin. Malgré les difficultés que présentait un tel sujet, M. Ingres n'a reculé devant aucun péril. Il a tout accepté; le costume même,

notre malheureux costume moderne qui, dans le modèle, offrait tant d'écueils, il l'a copié avec le plus grand scrupule; ces larges mains aux phalanges engorgées, il n'en a pas dissimulé l'épaisseur d'une ligne. Arriver avec de telles données à une vérité, à une profondeur qui, malgré nous, nous étonne, cela n'a été qu'un jeu pour M. Ingres. Ce buste large et vigoureux, il le penche en avant dans une attitude où rien ne trahit la gêne; le modèle ne pose pas; il est chez lui, dans son fauteuil. Mais sans lui demander de contorsions, le peintre a su lui emprunter ce qui est caractéristique dans son expression habituelle. C'est ce que tout dans l'œuvre concourt admirablement à rendre, depuis ces mains qui, appuyées carrément sur les genoux, soutiennent le poids du buste et semblent des serres de vautour, jusqu'au visage dont les traits calmes et sereins n'auraient qu'un pli à former pour être impératifs, et qui n'expriment que le repos dans la force.

Dans le portrait de Chérubini, le maëstro, assis dans un fauteuil et le coude appuyé sur le fût d'une colonne, est absent du monde réel. Il semble prêter l'oreille à une harmonie divine. Debout, derrière lui, se tient souriante la Muse de la musique. Elle a le front couronné de lauriers; d'une main elle soutient une lyre, et l'autre est étendue au-dessus de la tête du vieux compositeur. La pensée qui brille avec tant d'éclat dans la figure de M. Bertin n'est pas empreinte avec moins d'évidence sur le front de Chérubini, mais la vie s'y fait moins sentir. Les traits sont trop immobiles, le front est trop couvert par des boucles qui semblent sculptées avec le ciseau. La couleur générale a ce gris terne qu'on a tant reproché à M. Ingres. Il semble pourtant s'être efforcé de sortir de sa gamme monotone en plaçant à gauche une colonne de stuc rouge qui n'a d'autre effet que d'en rompre l'harmonie. La figure de la Muse est peinte dans une pâte extraordinairement solide

et unie. Elle est belle et d'une beauté singulière, tellement expressive, qu'on sent que cette figure-là a dû exister. C'est, du reste, un des caractères du talent de M. Ingres, de ne concevoir jamais de types vulgaires ou copiés tous sur le même modèle. Je ne pense pas que ce peintre ait jamais esquissé une tête dont il n'ait connu le prototype. Je ne m'arrêterai pas au bras de la Muse, qui est considéré généralement comme un tour de force de raccourci. En général, les tours de force ne sont pas ce qui me charme le plus dans le talent de M. Ingres. Il a son essence dans le naturel et ne saurait mieux faire que de s'y tenir.

L'esprit est ce qui saute aux yeux tout d'abord dans le portrait de M. le comte Molé, comme dans celui de Mme L. B. L'effet que produisent ces deux physionomies fines et distinguées au plus haut point, la première surtout, est tel qu'on se surprend à désirer qu'elles parlent pour jouir avec elles de ce qu'elles pensent. Dans ceux du premier Consul et de M. Pastoret, c'est la méditation qui vous frappe. Celui de Bonaparte est peut-être de tous celui qui se recommande le plus par la peinture considérée uniquement dans ses procédés matériels. Elle est, dans l'œuvre tout entière, d'une grâce et d'une délicatesse peu communes. Le peintre n'a pas borné ses soins et sa sollicitude à la figure et aux mains, dont l'une est un prodige de transparence et de finesse; les vêtements eux-mêmes, depuis les bas de soie jusqu'à la culotte et à l'habit dont la couleur rouge était si scabreuse, tout témoigne d'un faire aussi consciencieux qu'habile et délicat.

Les portraits de femmes de M. Ingres ne sont pas les plus heureux de ce peintre. Nous trouvons qu'en général l'expression n'y gagne pas en grâce et en beauté ce qu'elle perd de force et de profondeur. Il y en a deux cependant que nous prendrons comme les types, l'un, de la grâce, l'autre, de la beauté : ceux de Mme la comtesse d'H.... et

de Mme la princesse de B.... La pose de la première est un peu trop abandonnée peut-être. Elle est appuyée contre une cheminée de velours gros bleu, en face d'une glace où va se mirer un cou qui laisse deviner de belles épaules. Les bras sont d'une forme remarquable, et l'un d'eux, celui qui soutient le visage, se concerte habilement avec toute la position du buste pour dissimuler le défaut d'ampleur de la gorge. Dans celui de Mme la princesse de B..., nous avons regretté de trouver M. Ingres un peu trop occupé de ses effets de satin jaune et bleu. Le bleu de la robe déteint sur la main avec un reflet outré. Il est fâcheux qu'une si belle main soit gâtée par une affectation puérile. Mais ces défauts sont amplement rachetés par la tête seule prise à part, qui est d'une beauté patricienne achevée, et dont la peinture fine et solide en même temps a tout le charme des plus belles créations de M. Ingres.

Deux portraits qui datent de ses débuts dans la carrière et qui ont déjà acquis cette teinte ambrée qu'on remarque dans les œuvres, malheureusement trop rares, de Léonard de Vinci et de plusieurs autres maîtres de la vieille école italienne, voire de Raphaël, celui de Mme D..., peint à Rome en 1807, et celui de l'auteur, peint en 1814, se font remarquer par beaucoup de précision et de caractère. C'est surtout la première de ces qualités qui manque au portrait de Mme M.... qui est pourtant de la dernière manière de M. Ingres, mais où le vague est inhabile et la couleur disgracieuse. Nous avons entendu dire trop de bien de ce portrait pour oser en dire tout le mal que nous en pensons. Remarquons seulement avec tout le monde que le port et le geste de cette femme sont nobles et fiers, et si l'exécution ne nous satisfait pas pleinement, sachons, du moins, gré au maître de l'intention.

Après avoir analysé scrupuleusement tous ces portraits, nous n'avons pas besoin de faire remarquer à quel point

de perfection ce genre a été porté par M. Ingres. Nous avons insisté avec intention sur le caractère d'individualité que ce peintre sait donner à toutes les figures qui posent devant lui. Nous l'avons vu exprimer tour à tour la force avec M. Bertin, dont le magnifique portrait regorge de vie et de séve; la méditation douce, avec Chérubini en proie aux inspirations de sa Muse; la pensée profonde, avec Bonaparte et M. Pastoret; l'esprit, avec M. Molé et Mme L. B.; et enfin la grâce et la beauté, avec la comtesse d'H.... et la princesse de B...; c'est-à-dire que dans ces chefs-d'œuvre plus ou moins complets nous avons vu la pensée de l'homme revêtir toutes ses formes et tous ses aspects divers. Jamais aucun peintre avant lui n'a su la faire jaillir plus puissamment de la figure humaine, jamais on ne nous a fait mieux comprendre la grandeur et la vérité de ces beaux vers du poëte :

> Os homini sublime dedit, cœlumque tueri
> Jussit, et erectos ad sidera tollere vultus.

L'espace nous manque pour examiner en détail chacun des petits tableaux de genre que M. Ingres expose, et qui, presque tous, malgré l'exiguïté de leur taille, sont d'une importance relativement très-grande. Ils se distinguent surtout par la grâce et le fini de tous les détails. Dans le nombre, *Henri IV jouant avec ses enfants*, l'*Épée de Henri IV*, le *Pape Pie VII tenant chapelle*, *Tintoret et Arétin*, sont du faire le plus précieux; *Philippe V donnant l'ordre de la Toison d'or au maréchal de Berwick* est un tableau de la plus belle ordonnance. Toutes les parties de la composition se rattachent admirablement à l'action principale; la couleur rouge qui abonde n'a rien de chatoyant, et tous les personnages sont groupés avec un art infini : à droite, les grands dignitaires de la Couronne; à gauche, la reine

sur son trône et le grand inquisiteur debout à ses côtés. Enfin, au centre, le roi d'Espagne passant le lourd collier au cou du maréchal, qui s'incline pour le recevoir. Par derrière, le grand maître de l'ordre présente l'épée sur un plat d'argent. Peut-être pourrait-on désirer un peu plus de noblesse dans les traits des deux principaux personnages; mais ce qu'il faut le plus regretter, c'est que cette belle composition n'ait pas été entreprise sur une plus vaste échelle.

La *Francesca di Rimini* n'a guère plus d'un pied carré, mais elle n'a pas besoin de plus d'espace pour exprimer toutes les joies et les angoisses voluptueuses de l'amour. Le peintre aborde son sujet au moment où le farouche Lanciotto Malatesta, soulevant brusquement une tapisserie du fond, surprend Paolo exhalant son âme entière dans un baiser sur la joue ardente de sa bien-aimée. Francesca, toute palpitante sous ce baiser brûlant, n'a plus même la force de la résistance. Ses yeux humides sont fixés à terre, son bras qui l'abandonne laisse échapper le livre au fermoir doré. Il est impossible de rien concevoir de plus tendre et de plus poétique. Qui ne sympathiserait de toute son âme avec ces deux beaux enfants aux figures blanches, qui rêvent le bonheur et qui vont être unis dans le tombeau?

On a beaucoup critiqué la pose de Paolo et la tension de son cou. Nous sommes trop charmé, pour notre compte, de l'effet général de ce tableau et du charme qui en ressort pour nous associer à ce reproche; car, outre que ce geste, qui embrasse le corps entier de Paolo, peint admirablement la tension de l'âme du jeune amant, il nous semble destiné à balancer l'entrée de Malatesta, qui romprait sans cela l'harmonie de la composition. La *Francesca di Rimini* mérite d'autant plus d'attention de la part de la critique, que c'est peut-être, avec la *Stratonice*, malheureusement absente de

l'Exposition, la seule scène amoureuse qui ait été traitée par M. Ingres.

On a beaucoup parlé de l'immobilité du talent de M. Ingres, qui ne connaît, dit-on, ni décadence, ni progrès, ni commencement ni fin. La réunion de l'œuvre entier de M. Ingres, aujourd'hui exposé aux yeux du public, démontre assez la fausseté de cette assertion. Entre le portrait de femme de 1807, et celui de la princesse de B..., peint en 1853; entre *Œdipe devinant l'énigme du Sphinx* et *Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII*, la différence est du tout au tout. D'abord sec, âpre, académique, son talent prend de la grâce et de la souplesse, la ligne devient un peu moins rigoureuse, le geste est plus facile, les contours s'arrondissent.

L'*Œdipe devinant l'énigme*, et le *Roger délivrant Angélique* appartiennent à sa première manière. Si le premier est aussi grec que la Mythologie antique, le second est bien loin de la grâce et de l'harmonie des vers de l'Arioste. Il y avait pourtant dans celui-ci un corps de femme à peindre, et la *Baigneuse*, les deux *Odalisques*, et la *Vénus Anadyomène* prouvent que le peintre y excelle.

La *Baigneuse*, vue de dos, avec ses membres grêles et sa tête coiffée d'un turban, n'attire d'abord que médiocrement les regards. Bientôt cependant on remarque avec quelle vérité l'air circule autour des épaules, avec quelle harmonie la couleur est distribuée sur tous les objets, combien la chair est plus transparente et la couleur plus riche que dans la plupart des travaux du maître.

Cette transparence dans la pénombre n'est pas ce qui distingue la grande *Odalisque*, dont la couleur générale est terne et molle. M. Ingres avait semblé vouloir montrer par *Jupiter et Antiope* qu'il pourrait, lui aussi, être coloriste quand il en aurait la fantaisie. Il avait ici une belle occasion de le prouver. Il fallait s'attacher moins aux dra-

peries de satin et faire ressortir davantage la splendeur de la peau sur les hanches, qui sont en pleine lumière. Le défaut principal de cette œuvre est, selon nous, dans la dureté des lignes. Ainsi la chute des épaules, qui, chez la femme, est si harmonieuse et si pleine de volupté, est indiquée par un trait sec qui, au lieu de se fondre insensiblement dans les contours, s'arrête tout à coup et tranche brutalement sur la soie du coussin. Heureusement on oublie volontiers ces taches en reconnaissant la beauté et la noblesse de la tête, de la main et des pieds. En particulier, dans la figure, qui rappelle beaucoup celle de la Fornarina, l'œil est d'une douceur suave et le dessin d'une finesse ravissante.

La grande *Odalisque* date de 1814 ; l'*Odalisque et son esclave*, qui est de 1839, n'a plus rien des défauts que nous avons signalés. Si la ligne est toujours sévère, du moins elle ne tranche plus avec autant de violence. Il y a plus de douceur, de grâce et d'abandon. On y sent mieux la volupté orientale, volupté molle, languissante, efféminée. La dépression excessive des muscles du ventre a été signalée avec raison comme un défaut. C'est, à la vérité, un effet naturel de la pose, mais il est disgracieux et aurait dû être plus habilement dissimulé. La figure est d'une beauté un peu fade qui sied bien à ses cheveux blonds et à sa qualité d'Odalisque. La première était une Italienne déguisée, celle-ci est une véritable sultane.

La *Vénus Anadyomène*, qui a inspiré à M. Ingres tant de doutes, que, l'ayant entreprise en 1808, il ne la termina que quarante ans plus tard, sur les sollicitations réitérées de ses amis, est une des créations les plus heureuses et les mieux inspirées de ce peintre. C'est la naissance de Vénus; elle sort de l'onde toute ruisselante de perles. A ses pieds s'agitent quatre petits amours, chérubins profanes, tout pleins de gentillesse. L'un baise ses pieds nus, l'autre em-

brasse de ses petits bras ses jambes si bien modelées; un troisième tout bouclé lui présente un miroir, un quatrième lance des flèches aux imprudents qui osent s'approcher. Dans toute la personne de Vénus, dans ce sein de vierge, dans ces hanches délicates, dans ces extrémités souples et déliées, il y a un charme inexprimable auquel les plus insensibles pourraient difficilement résister. Le visage est celui d'une enfant de seize ans; elle est calme, souriante et rêveuse comme une jeune fille qui ne connaît encore de la vie que le côté enfantin, qui ne pense pas encore, mais qui rêve déjà.

Si le lecteur aime les transitions, nous allons passer brusquement de la *Vénus Anadyomène* à la *Vierge à l'hostie*. Ce n'est plus le même genre de beauté, mais c'est du moins le même charme: le sensuel est remplacé par le divin. La Vierge sainte est en adoration devant l'hostie. A ses côtés sont placés deux anges dont les figures expriment le respect et la tendresse; l'un tient en main l'encensoir, l'autre entretient le feu des lampes. Le visage de la Vierge, calme et serein dans son adoration, n'exprime plus l'humilité; on sent que la mère de Dieu est déjà glorifiée au plus haut des cieux. Le galbe de la figure est moins fin, mais aussi harmonieux que dans les madones de Raphaël, le front est bien développé, les sourcils sont d'une délicatesse infinie, trop délicats peut-être pour le volume du globe de l'œil, les joues sont pleines et les lèvres charnues. Peut-être la beauté serait-elle plus idéale si les chairs étaient moins abondantes, surtout si la main avait un peu plus de cette délicatesse qui est merveilleuse dans celle du premier Consul. Mais, telle qu'elle est, elle rappelle sans désavantage la fameuse madone *alla Seggiola*, dont M. Ingres s'est visiblement inspiré.

La *Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII* est à peu près inconnue du public. C'est une des dernières productions de M. Ingres, dont le pinceau, en vieillissant, ne perd

rien de sa force, et gagne encore en grâce et en harmonie. Jeanne est resplendissante de beauté et de ferveur dans son armure de fer. Les yeux fixés au ciel, l'ange de la France invoque de toute la force de son âme l'arbitre souverain de nos destinées pour la délivrance de sa patrie. D'une main elle tient son étendard victorieux, tandis que de l'autre elle s'appuie sur l'autel, non loin de la couronne dont elle est le plus ferme appui. Son casque est posé à ses pieds, et ses cheveux, déliés, flottent librement sur ses épaules. Sa tête est couronnée d'une auréole; la peinture en est fine, pure et suave, et tout ce qu'il y a de terrestre disparaît en elle sous l'idéal. L'inspiration céleste qui soutint dans toute sa carrière la chaste héroïne de Vaucouleurs ne pouvait être rendue avec plus de bonheur[1]. Il n'est personne qui, en présence de cette poésie délicieuse, ose se souvenir encore des vers de Chapelain et des injures de Voltaire.

Dans le *Vœu de Louis XIII*, la figure de la Vierge est la même que dans la *Vierge à l'hostie*. Sans doute cette réminiscence est volontaire, car les deux compositions sont séparées par un intervalle de trente années[2]. Elle prouve que l'artiste a voulu nous montrer un type qu'il a conçu et dont il a fait son idéal propre. On a reproché, bien à tort, à M. Ingres de s'être emparé, dans ces deux têtes, des types de Raphaël en les dénaturant. Les Vierges de Raphaël et

1. On sait par le catalogue que le sujet est pris au moment du sacre; mais cette partie de la composition n'a pas été traitée. Le peintre n'avait pour but que la glorification de Jeanne d'Arc, comme le prouve cette inscription, placée au bas du tableau :

Et son bûcher se change
En trône dans les cieux.
Casimir Delavigne.

2. La première date de 1824, la seconde de 1854.

celles de M. Ingres n'ont d'autre ressemblance que celle qui existe entre deux types dont la régularité des traits fait une grande partie de la beauté. Dans toutes celles de ses œuvres où l'expression joue le principal rôle, M. Ingres n'a pas plus copié Raphaël qu'il n'a copié Dante, l'Arioste ou la Bible. Quand un poëte s'inspire d'un autre poëte, ce n'est pas la forme qu'il lui emprunte, c'est l'idée.

La figure de la Vierge, dans le *Vœu de Louis XIII*, a quelque chose de plus net, de plus caractérisé que celle de la *Vierge à l'hostie*. On y sent plus de fermeté et de franchise dans la touche; le modelé en est délicieux. Du reste, la position et la forme des traits y sont identiquement les mêmes, quoique l'expression en soit légèrement modifiée. La figure, le corps, la pose de l'enfant Jésus, que sa mère élève dans ses bras, sont encore une des parties les plus remarquables de l'œuvre. L'enfant qu'on nous montre n'a rien de la vulgarité des traits de l'enfance; c'est bien un enfant, mais la gravité de l'Homme-Dieu est déjà empreinte sur son front. Les deux chérubins placés dans un coin du tableau occupent parfaitement leur place, quoi qu'on ait pu dire. En effet, Louis XIII, tendant son sceptre et sa couronne à la Vierge, qui lui apparaît sous un dais d'or, ne pouvait occuper le milieu de la toile, car, à moins de reculer la Vierge à une distance énorme de l'œil du spectateur, la pose du roi eût été des plus disgracieuses. Le peintre l'ayant placé à gauche, il fallait bien quelque chose à droite pour balancer l'effet, et il ne pouvait imaginer mieux que ces deux anges qui rappellent ceux que peignait si bien le Corrége. Le groupe de la Vierge et de l'enfant est ce qu'il y a de véritablement parfait dans le tableau. Quant à la pose de Louis XIII, à la roideur de son geste, à la pesanteur de son manteau, ce sont des imperfections que nous signalons sans nous y arrêter, parce que nous ne considérons Louis XIII et son vœu que comme

des accessoires. Que nous importe le vœu de Louis XIII? Le tableau de M. Ingres n'est pas de l'histoire, c'est de la poésie.

L'histoire, nous l'avons déjà rencontrée dans plusieurs des petits tableaux de M. Ingres; nous allons la trouver surtout dans *Saint Pierre recevant les clefs du paradis*, dans *Saint Symphorien*, dans *Homère déifié* et dans l'*Apothéose de Napoléon*. Si ces œuvres ne nous font pas toujours éprouver le même plaisir que les précédentes, il est facile d'en découvrir la cause. Dans les unes, le peintre s'inspire de Raphaël, mais sans le copier : son plus grand soin est de rester lui-même ; dans les autres, au contraire, l'imitation se fait malheureusement trop sentir. C'est le résultat inévitable de l'enthousiasme sans bornes que M. Ingres professe pour celui que l'admiration de ses contemporains et de la postérité a fait surnommer le *Divin*. Le *Saint Pierre recevant les clefs du paradis* est un pastiche admirable des œuvres du grand maître. Avec un peu plus de mouvement, un peu plus d'originalité, ce serait sublime. Le geste du Christ indiquant le ciel est d'une noblesse et d'une simplicité magistrales. L'extase rayonne sur sa face divine, tandis qu'il livre à son disciple ces clefs dont le poids lui indique combien est lourde la tâche qui lui est confiée; mais ce qui manque, d'un bout de la toile à l'autre, c'est la vie, l'action, le souffle original. La figure de saint Pierre est triviale et demande à être un peu idéalisée. Celles des autres apôtres sont plus nobles et le recueillement y est bien exprimé. Malheureusement, tous ces corps habilement groupés, avec leurs robes aux plis corrects et minutieusement étudiés, paraissent tout d'abord pétrifiés. Aucun exemple ne prouve mieux le danger de l'imitation. En subordonnant son esprit à celui d'un autre, quelque grand qu'il soit, un artiste arrive nécessairement à rendre son style incertain, à perdre son aisance et son originalité et à glacer dans son

sein les sources de l'inspiration qui est le génie. Aucune œuvre de M. Ingres n'a été l'objet de tant de contestations que le *Martyre de saint Symphorien*. Fatigué de s'entendre répéter tous les jours qu'il ne savait peindre que la chair, il voulut à son tour s'essayer à peindre l'écorché. Autour de *Saint Symphorien marchant au supplice*, il plaça deux licteurs dont les membres énormes se recouvrirent de muscles si saillants, que leur tension ne pourrait être justifiée que par un effort des plus violents. Ce fut une maladresse. La critique, loin de se tenir pour battue, accabla de ses traits les malheureux licteurs qui, en définitive, ne forment pas tout le tableau, et tint à peine compte des beautés hors ligne qu'il renfermait.

Aujourd'hui qu'on ne critique plus M. Ingres, ou que du moins son génie est admis sans conteste, tout le monde reconnaît que dans cette foule compacte qui se presse autour du saint il y a des études d'une force étonnante, témoin le geste impérieux et le visage impassible du proconsul, témoin cet enfant qui se baisse pour ramasser une pierre, témoin encore ce pâtre gaulois que la grâce illumine tout à coup; tout le monde admire ce groupe charmant d'une femme qui, au milieu de cette multitude furieuse, serre avec effroi un petit enfant sur son sein, tandis que deux autres se pressent contre ses genoux; tout le monde sent enfin combien sont sublimes ce dernier regard et ce dernier soupir que Symphorien jette à sa mère qui, folle de douleur, le suit des yeux et du geste du haut des remparts, regard et sourire tellement extatiques, qu'il semble que ce ne soit pas sa mère, mais le ciel que le martyr ait entrevu.

Homère déifié et l'*Apothéose de Napoléon* sont peut-être, de toutes les créations du peintre qui nous occupe, celles où il a prodigué les plus hautes qualités de style. L'ensemble de la composition y fait foi d'une science que l'étude a portée au plus haut degré, et, quant aux détails, on peut croire

qu'un artiste aussi consciencieux que M. Ingres n'a rien négligé pour leur donner toute la perfection dont son talent était susceptible. La magnifique ordonnance d'*Homère déifié* fait songer involontairement à l'*École d'Athènes*, que le peintre a certainement eue présente à l'esprit pendant toute la durée de son travail. Au centre du tableau, le vieil Homère, tenant en main le sceptre de la poésie, reçoit l'hommage de tous les grands génies de la Grèce, de Rome et des temps modernes. Eschyle et Corneille, Phidias et Raphaël, Dante et Virgile, Shakespeare, Milton, Poussin, Gluck et Mozart, forment sa cour. Hérodote, debout à ses pieds, fait fumer l'encens sur sa tête. A ses pieds reposent, sous la figure de deux femmes, l'Iliade et l'Odyssée, ayant pour attributs, l'une un glaive, l'autre une rame brisée. Enfin l'Univers dépose sur son front impassible une couronne de lauriers.

Cette *Apothéose d'Homère* a reçu à son apparition un juste tribut d'éloges. Mais c'est à tort qu'on l'a regardée comme la dernière expression du talent de M. Ingres, car, dans cette œuvre, la spontanéité du poëte est trop visiblement voilée par la subordination du disciple à la méthode du maître que M. Ingres ne perd jamais de vue. Ce n'est pas lui, c'est Raphaël que nous avons sous les yeux. Or, quel que puisse être le talent propre de l'homme, l'imitation n'arrive jamais à la perfection. On est toujours plus grand en restant soi-même qu'en étant l'écho d'un plus grand que soi. Que deviendrait l'imprescriptible loi du progrès? Eh quoi! le monde marche et vous voulez retourner sur vos pas? Songez que la perfection, ce but où doivent tendre vos plus ardents efforts, ne saurait être dans le passé : elle est toujours dans l'avenir.

Que quiconque a foi au progrès, que quiconque regarde comme sacrée l'individualité du talent, jette les yeux sur l'*Apothéose de Napoléon*. C'est là qu'il faut voir l'expression

véritable du génie de M. Ingres, car là enfin il a osé n'être que lui-même. Certes, rien n'était plus facile que de concevoir l'apothéose de Napoléon dans le genre de celle d'Homère. Solon, Lycurgue, Alexandre, Pompée, César, Charlemagne, lui eussent fait un splendide cortége. Mais le peintre ne l'a pas voulu. Se copier soi-même dans deux sujets analogues, après avoir déjà imité son maître, devait paraître à un esprit aussi fier une tâche indigne de lui. Aussi cette fois n'a-t-il puisé l'inspiration que dans son propre fonds, et nous allons voir qu'elle ne lui a pas fait défaut. Dans son apothéose, Napoléon ne s'élève pas seulement au-dessus des plus fameux législateurs et des plus vaillants capitaines, il est seul. Seul! ce trait-là ne vaut-il pas toutes les perfections de l'apothéose d'Homère? n'est-ce pas le plus digne hommage que le peintre pût rendre à celui dont il veut faire un Dieu? Le héros de la France est debout sur un char dont la Victoire dirige les chevaux, et qui le conduit au temple de la Gloire et de l'Immortalité. Appuyé d'une main sur son sceptre, il tient de l'autre un globe d'azur et serre son glaive entre son bras et sa poitrine. Son geste est noble et mesuré, son torse nu a la force mâle et la grâce juvénile des statues antiques, son œil calme et fier plane dans l'espace, son front brille d'une lueur divine. La Renommée, debout avec lui sur son char, dépose sur son front la couronne immortelle. Tout ce groupe héroïque plane dans l'éther; c'est la partie principale de l'œuvre. Au-dessous, la France, en habits de deuil, pleure le héros qu'elle a perdu, et la terrible déesse des vengeances, Némésis, terrasse l'Anarchie. Enfin sur le trône désert, on lit ces mots : *In nepote redivivus.*

Cette œuvre est pleine de grandeur et de majesté, et l'exécution en est parfaite. Les chevaux du quadrige réunissent la force et la grâce de ces coursiers antiques que les vases étrusques nous ont fait connaître. La Victoire et

la Renommée sont d'une grâce et d'une légèreté délicieuses; malheureusement le bas du tableau ne répond pas à la première partie de la composition, qui, du reste, se suffisait bien à elle-même. L'introduction d'un élément nouveau, déjà compliqué à lui seul, en fait une œuvre complexe où le défaut d'unité est trop sensible. Il eût été facile à M. Ingres, en reculant cette seconde partie du tableau, de mettre la première plus vigoureusement en relief. De cette façon, la France et la Némésis, qui ne sont pas aussi parfaites, ne seraient jointes à l'action générale que comme des accessoires parfaitement à leur place. Malgré ces taches, qui disparaissent dans la splendeur d'un tel ouvrage, l'*Apothéose de Napoléon* restera comme le chef-d'œuvre de son auteur, et sans doute comme une des plus belles productions d'un siècle fécond en merveilles.

Nous avons étudié scrupuleusement l'œuvre tout entier de M. Ingres, en examinant son talent successivement sous chacune de ses faces. Nous l'avons vu, dans ses portraits, mettre toujours en saillie une des formes de la pensée; dans la peinture expressive, nous l'avons vu, fidèle au culte de l'idéal, négliger tout accessoire vulgaire, tout charlatanisme de métier, pour ne chercher que l'idée et le sentiment; enfin, dans la peinture historique, nous avons vu que, quand il a voulu n'être que lui-même et ne demander à ses maîtres que le souffle qui les inspirait, il a pu s'élever à la hauteur des plus grands génies.

Il serait difficile de décider quelle influence M. Ingres doit exercer sur la génération qui va venir. Mais quant à lui, la place qu'il a occupée pendant toute la première moitié du siècle reste une des plus belles. Il a profité des travaux de son maître David sans tomber dans les erreurs où une protestation trop énergique contre la corruption du goût au dix-huitième siècle avait entraîné ce grand homme en le faisant remonter, par une brusque réaction, jusqu'à

la pureté correcte, mais inanimée, de la statuaire antique. Instruit par un tel exemple, M. Ingres s'est arrêté prudemment à l'âge d'or de la Renaissance, il s'y est choisi pour idéal le type le plus complet que l'art ait jamais produit, et il a employé tout ce qu'il avait de génie et de foi dans l'art à s'en inspirer discrètement, et à faire dans un autre temps et pour un autre peuple, ce que Raphaël avait fait jadis avec tant d'éclat. Certes, le succès ne pouvait mieux couronner une entreprise si noblement audacieuse, car il n'est personne aujourd'hui pour qui son génie soit encore un objet de doute, et qui hésite à placer son nom parmi les plus grands dont la France s'honore.

M. EUGÈNE DELACROIX.

1855.

La France est pour le génie, quelque forme qu'il ait revêtue, un panthéon hospitalier qui s'ouvre à toutes les gloires et fait fumer l'encens sur tous les autels. Aucun genre de mérite n'en est exclu; le talent, à quelque secte, à quelque école qu'il appartienne, y est toujours le bienvenu. C'est là le secret de notre grandeur, car tout ce qui est exclusif est mesquin. La variété est le signe de la richesse, comme l'union est celui de la force : or aucun pays du monde ne peut revendiquer une gloire composée d'éléments plus hétérogènes et en même temps plus nationaux que celle du peuple qui sait honorer les Victor Hugo comme il a honoré les Corneille, et qui confond dans un même culte M. Delacroix et M. Ingres.

Rien de plus différent dans son essence et dans son mode d'action que le talent si profondément original de ces deux peintres. L'idéal que M. Ingres poursuit dans la beauté surnaturelle et qu'il exprime par la pureté de la ligne et l'harmonie du dessin, M. Delacroix le trouve dans la fougue de l'expression et dans la splendeur du coloris. Condamner ces deux méthodes l'une par l'autre, exclure la couleur au nom du dessin ou le dessin au nom de la couleur, serait d'autant plus injuste, que chacun de ces deux

peintres, en excellant dans son genre, en a victorieusement démontré les avantages, et que tous deux obéissent d'ailleurs, non point à un parti pris d'avance, non point à une tactique calculée, mais à l'impulsion impérieuse et irrésistible de leur nature individuelle. Or, rien n'est plus sacré que ce cachet d'individualité que la mère commune de tous les hommes a su graver sur leur front. Ce qui importe avant tout au peintre et au poëte, c'est de garder intacte la physionomie propre de leur talent; car chaque homme a sa mission qui est suffisante; et il ne peut que se nuire à lui-même en empiétant sur le champ du voisin. Le peintre qui manque de sincérité, qui rejette l'inspiration franche et naïve, qui veut se donner pour autre qu'il n'est, et exprimer autre chose que ce qu'il a senti, est nécessairement faux.

Sachons donc gré tout d'abord à MM. Ingres et Delacroix d'être restés en tout ce que la nature les a formés, et rappelons-nous qu'à moins d'exercer sur ses propres facultés un empire surhumain, ce n'est jamais impunément que l'homme renonce de plein gré aux destinées qui lui étaient faites. De même que l'on naît industriel ou artiste, mathématicien et poëte, de même dans les arts on naît dessinateur ou coloriste. Le poëte fera toujours un pauvre industriel et le géomètre ne fera jamais que de méchants vers. Si M. Delacroix, qui sait fort bien ce que c'est que le dessin, n'avait voulu être que dessinateur, il aurait pu être un assez mauvais dessinateur, et si M. Ingres, qui sait à l'occasion manier la couleur tout comme un autre, eût voulu n'être que coloriste, nul doute qu'il n'eût fait un fort mauvais coloriste.

Après tout, qu'importe cette différence plus ou moins tranchée que chaque peintre apporte dans la reproduction des objets matériels? Les gens qui ne s'occupent pas uniquement de la superficie des choses savent fort bien que,

pour juger l'œuvre d'un artiste, il faut beaucoup moins s'attacher aux principes pratiques qu'il met en œuvre pour exprimer les sentiments, qu'à l'émotion intérieure qu'il produit en nous. Dans les arts, la forme n'a qu'un rang secondaire, et la technique n'est rien : c'est l'expression qui fait tout. Sans doute, en abstraction, le beau est absolu et universel; mais, dans l'application directe, il revêt mille formes diverses suivant les individus. Deux peintres d'un mérite égal se distingueront toujours l'un de l'autre par la manière de voir, et conséquemment par la manière de rendre. Chacun rend la nature non point telle qu'elle est, mais telle qu'il la voit et qu'il la comprend; et cela est si vrai, que, copiant la nature, soit dans la forme humaine, soit dans le paysage, deux peintres ne la reproduiront jamais qu'avec des différences très-sensibles dans la couleur et dans le dessin, et que chacun d'eux estimera qu'il a fait une copie parfaite, car il n'aura fait que reproduire exactement ce qu'il a vu et senti.

Si M. Ingres avait entrepris les deux tableaux de M. Delacroix, le *Christ en croix* et le *Christ au tombeau*, ce qui l'aurait préoccupé avant tout, c'est, non pas la couleur, qu'il n'accepte qu'à titre d'accessoire, mais la forme qu'il convenait de donner à cette figure divine sur laquelle on lisait *de Deo*. Chercher la beauté dans la régularité des traits, l'expression dans la finesse et dans le modelé, voilà quels eussent été ses moyens d'action. Ceux de M. Delacroix sont tout autres, mais son but est toujours le même. Chez lui la forme est heurtée, la souplesse manque au contour, mais le mouvement marque la vie, et la couleur l'illumine. Les traits du Christ ne sont ni grecs ni romains; ils ne sont ni ceux de la tradition, ni ceux de la fantaisie, ils sont naturels sans être vulgaires. C'est l'expression qui les rend divins. On sent, en le voyant, que ce n'est pas en créant un type unique que l'Être immuable nous a faits à

son image, mais en reflétant sur nous ce quelque chose de céleste que toute figure humaine peut exprimer.

Nous ne pousserons pas l'abus et l'indiscrétion du parallèle jusqu'à mettre en regard deux œuvres correspondantes, l'*Odalisque* de M. Ingres et les *Femmes d'Alger* de M. Delacroix, qui ne sont, à proprement parler, qu'un prétexte, l'une au dessin, l'autre à la couleur; nous sentons trop le danger de semblables comparaisons. Mais, si nous voulons découvrir le but des théories artistiques de M. Delacroix, supposons encore que M. Ingres ait eu à peindre les *Adieux de Roméo et de Juliette*. Nous allons retrouver tout entier le peintre de la *Francesca di Rimini*, c'est-à-dire un faire élégant et correct, beaucoup de souplesse et de précision et le charme particulier qui résulte de la grâce et de l'harmonie. M. Delacroix, lui, a trouvé des accents plus sonores. La passion efféminée répugne à sa nature impétueuse. Il lui faut chanter l'hymne de l'amour sur un rhythme plus accentué, avec des accords moins tendres, mais plus profonds. Roméo et Juliette ne sont pas destinés à nous charmer, mais à nous attendrir. Aussi l'émotion des deux pâles amants nous gagne-t-elle avec une force irrésistible. Dans M. Ingres, la beauté physique se fût disputé l'effet avec l'expression morale; dans M. Delacroix, la forme disparaît, l'expression seule domine. Auquel des deux donner la préférence? C'est au lecteur à faire le choix. Dans *Roméo et Juliette*, la couleur est à peine en jeu; mais il y a dans cette œuvre je ne sais quel vague poétique et harmonieux qui provient du heurté des formes et de l'indécision des contours, et qui blesse singulièrement dans leur intolérance et leur absolutisme les dévots obstinés de la ligne. Sans ce vague cependant l'effet que le peintre a cherché serait complétement nul. Les formes des deux amants unis par un suprême baiser tendent à s'effacer, par un agencement harmonieux, dans les objets environnants.

Ils n'appartiennent plus au monde réel, ce n'est plus la réalité qu'on a sous les yeux; c'est l'indécision du souvenir ou le balancement des rêves. Autant le vague est absurde quand il est sans but, autant il peut avoir de puissance pour exprimer certains effets de mélancolie et de tendresse. Avec des formes précises et arrêtées, on eût pu faire un poëme parfait de délicatesse, mais on ne serait jamais parvenu à rendre ce qu'il y a de mystérieuses douleurs dans les touchantes amours de Roméo et de Juliette, telles que Shakespeare nous les a révélées.

Un des traits caractéristiques du talent de M. Delacroix, c'est l'universalité de ses conceptions. Il semble qu'aucun sujet ne soit inaccessible à son esprit et à ses tendances personnelles. Tous les poëtes sont pour lui des frères qui lui fournissent des inspirations nouvelles, et aucun n'a de secrets pour lui. Qu'il s'inspire de l'Écriture ou de la fable, d'Homère, de Dante, de Shakespeare, de Gœthe, de Walter Scott ou de Byron, peu importe; on peut compter sur une traduction fidèle et originale en même temps du texte qu'il interprète : fidèle et vraie par l'expression, originale et neuve quant à la forme. Tout en traduisant, il invente; tout en copiant, il crée.

Shakespeare est, de tous ses illustres modèles, le seul avec lequel il paraisse s'être en quelque sorte identifié. C'est le même esprit bizarre et original au delà de toute expression, capricieux et coloriste jusqu'à l'excès, manquant quelquefois d'harmonie; de verve et d'inspiration, jamais; passant brusquement du sublime au grotesque, du grandiose au trivial, toujours grand, quelquefois faux, jamais vulgaire.

Quant à la technique pure, M. Delacroix n'emprunte rien à personne. Il n'est ni Flamand, comme quelques-uns l'ont affirmé, ni Vénitien, comme d'autres l'ont soutenu. S'il rappelle parfois Rembrandt ou Titien, Rubens ou Véronèse,

gardons-nous de croire qu'il ait voulu les imiter, il ne les a pas même étudiés. L'auteur du *Phébus-Apollon* du Louvre n'a pas plus visité Venise que Florence ou Rome. S'il rappelle certains maîtres, c'est qu'il trouve dans son propre fonds les qualités diverses que chacun d'eux possédait à part.

Avec *Hamlet*, nous revenons encore à Shakespeare. Vous rappelez-vous cette scène célèbre où le pâle Hamlet entame avec les fossoyeurs un dialogue étrange. Eh bien, tout ce qu'il y a de grave et de bouffon, de fantastique et de naturel dans cette scène bizarre est traduit et exprimé ici avec une force et une originalité merveilleuses. Comme groupe, comme attitude, comme vérité d'expression, comme charme d'ensemble et de détail, je ne sache pas que M. Delacroix ait rien fait de plus accompli que ce tableau. Hamlet surtout attire à lui tous les regards. Sa pose est charmante, son manteau noir et sa plume au vent ont je ne sais quoi de fantastique qui étonne, et, sur son front jeune et pur, on voit empreint ce vague mystérieux qui est le signe de la folie quand il n'est pas celui de la poésie. La tête du fossoyeur qui tend le crâne du pauvre Yorick, la pose de l'autre fossoyeur et celle du compagnon d'Hamlet, tout est parfait dans ce petit morceau.

Maxima in minimis. Une autre toile de même dimension a eu le privilége de captiver l'attention des connaisseurs. *Le Tasse en prison*, environné de fous, est d'une finesse et d'une beauté que M. Delacroix a malheureusement sacrifiées trop souvent, et dans des œuvres plus importantes, à l'énergie du mouvement. *Le Tasse en prison* n'est pas un sujet emprunté à Shakespeare, et pourtant il nous semble anglais. Il n'y a guère que Shakespeare, Eugène Delacroix et l'Allemand Guillaume Kaulbach, qui sachent peindre des fous aussi spirituels que celui-là. Le Tasse de M. Delacroix n'est plus, en effet, comme M. Gallait nous le montrait l'an dernier, un homme assis dans l'ombre et qui reçoit par

hasard un rayon de soleil; ici, c'est un poëte qui pense, et le soleil qui l'éclaire est celui du génie..

On sait que les débuts de M. Delacroix dans la carrière ont été signalés par *Dante et Virgile aux enfers*. C'était en 1822. Les esprits étaient déjà préparés au mouvement révolutionnaire par l'apparition du *Radeau de la Méduse* de Géricault, « ce tribun du romantisme en peinture. » Grâce à M. Thiers, qui, lui aussi, en était alors à ses débuts, et qui, avant de se tourner complétement vers la politique, s'essayait modestement à la critique, grâce surtout au talent jeune, vigoureux et original qui s'y révélait, l'œuvre eut un plein succès. Tout le monde l'a vue et admirée depuis au Luxembourg. Cette circonstance nous dispense de la détailler. Nous ne saurions mieux conclure à propos de ce tableau qu'en reproduisant quelques mots de la critique de M. Thiers : « Dans ce sujet, si voisin de l'exagération, on trouve cependant une sévérité de goût, une convenance locale en quelque sorte qui relève le dessin, auquel des juges sévères pourraient reprocher de manquer de noblesse. Le pinceau est large et ferme, la couleur simple et vigoureuse, quoique un peu crue. L'auteur.... jette les figures, les groupe, les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. »

Cette dernière remarque s'appliquerait mieux encore au *Massacre de Scio*, qui parut quelques années plus tard, alors que toute l'Europe et la France surtout avaient les yeux fixés sur la Grèce, et qui eut les honneurs du salon de 1824. Tous les esprits fatigués de l'éternel étalage des contours académiques y reconnurent avec bonheur la puissance et la hardiesse de Géricault mises vigoureusement en relief par le prodigieux éclat du coloris. Jamais, de mémoire d'homme, on n'avait admiré une aussi éblouissante palette. Mais les gens à humeur chagrine n'y voulurent voir que la crudité des tons; et quelques fautes de composition don-

nèrent lieu à cette erreur qui s'est propagée jusqu'aujourd'hui, que M. Delacroix ne sait pas dessiner. Il y avait du vrai et du faux dans ces critiques. Dans certaines parties du tableau, et en particulier sur le premier plan, il y a des détails anatomiques, des mains, des pieds, des têtes qui sont du dessin le plus pur et le plus correct. David eût tracé là des lignes plus fines, mais moins vraies; on sent que les personnages de Delacroix ne sont pas de marbre, mais de chair qui vit et qui palpite. Quant à la couleur, elle est, malgré son éclat outré, d'une vérité surprenante. Le sein flétri de cette femme expirante du premier plan, auquel un jeune enfant attache encore ses lèvres avides, tenterait le scalpel d'un étudiant en médecine. Jamais on n'a poussé à ce degré l'imitation exacte de la nature obtenue par l'exagération raisonnée de certains effets. L'enfant qui embrasse son frère expirant, celui qui dépose un baiser sur la lèvre inanimée de son père, le corps de la femme attachée à la queue d'un cheval, corps charmant sur lequel la lumière ruisselle, sont des groupes d'une beauté ravissante. Sans doute, on peut attaquer avec raison l'exagération de la lumière et de la couleur dans les objets pris isolément; mais dans l'ensemble on ne trouve rien qui choque l'œil, car l'harmonie peut parfaitement s'établir entre des tons comme entre des sons qui, pour être éclatants, n'ont entre eux rien de discordant. Le reproche le plus fondé qu'on ait pu faire à ce tableau est qu'on n'y voit pas assez la présence de l'atmosphère et que rien n'y tempère la dureté des contours. C'est une qualité que M. Delacroix devait acquérir plus tard.

Le *Naufrage de don Juan*, qui compte un grand nombre d'admirateurs, ne nous a jamais trouvé bien passionné. Sans être très-rigoureux au sujet des prétendues règles de l'art, il nous semble qu'il y a dans le pathétique certaines limites qu'il est bon de ne pas dépasser. Les jouissances

âcres sont celles dont on se lasse le plus vite, et il en est de toutes les émotions violentes comme des liqueurs fortes, dont le plus sûr effet est de dénaturer le goût. Quand on passe de ces sensations outrées aux plus douces émotions de l'âme, le cœur ne bat plus, les fibres les plus sensibles sont celles qui sont le plus profondément émoussées. Or, il n'est pas de pire état au monde que celui d'un homme dont le cœur est blasé. En France, où le goût nous a sauvés de tant de naufrages, on a senti bien vite le danger de ces émotions violentes qui avaient usurpé le domaine de l'art; la vindicte publique a fait prompte justice de la littérature épicée de meurtres, de viols et d'incestes.

Voici en deux mots quel est le sujet du *Naufrage de don Juan :* Sur une barque abandonnée aux fureurs de l'Océan, une poignée d'hommes que la famine a rendus féroces, tirent au sort, dans un silence terrible, le nom du misérable qui va le premier servir de pâture à ses compagnons. Inutile de peindre l'émotion horrible qui est empreinte sur le visage des acteurs de cette scène atroce. On peut croire que M. Delacroix n'a rien négligé de ce qui pouvait la rendre plus saisissante, et c'est ce dont nous nous plaignons. Il est permis d'inspirer de la pitié, de la terreur même; mais, de grâce, n'allons pas jusqu'à l'horreur.

Médée furieuse ne nous inspire pas la même répulsion. On sait fort bien qu'elle va plonger le poignard dans le cœur de ses enfants; mais plus l'action approche de la réalité, moins elle a d'effet sur notre imagination. Il ne faut pas être bien avancé dans la connaissance du cœur humain pour découvrir cette vérité qui a tout l'air d'un paradoxe. Si les cannibales du naufrage étaient déjà en train de se dévorer, ils seraient beaucoup moins affreux. On nous a assez habitués au carnage pour que nous n'y regardions pas de si près. Mais, c'est l'idée même du tirage au sort qui est atroce. Quant à la *Médée*, elle est belle dans

la rage même, et nous l'admirons sincèrement dans M. Delacroix, comme nous l'avons admirée dans Sénèque le tragique et dans Corneille. D'ailleurs, on s'est habitué à la trouver presque naturelle. Si l'amour n'excuse pas tout, il fait du moins tout comprendre. La femme qui s'est rendue criminelle par amour peut bien être plus odieuse encore quand la fureur jalouse allume tous ses sens. Il n'est pas une femme qui ne comprenne le fameux vers de Corneille :

S'il cesse de m'aimer, qu'il commence à me craindre!

Comme peinture, la *Médée* est une des plus parfaites créations d'Eugène Delacroix. Le corps de l'enfant qui glisse de ses bras et qu'elle retient par le cou, et surtout sa poitrine modelée en pleine lumière, sont d'un effet éblouissant. Le type de la figure de Médée a quelque chose de vulgaire, mais la rage n'y eût pu être aussi bien exprimée si la beauté en eût été plus pure.

Le tableau connu sous le nom de la *Liberté guidant le peuple*, que M. Delacroix intitule le 29 *juillet* 1830, et qui a eu déjà une si étrange destinée, est peut-être l'œuvre la plus parfaite que ce pinceau audacieux ait jamais conçue. On y retrouve toutes ses plus étonnantes qualités tempérées par une harmonie et une simplicité grandioses. La Liberté, sous les traits mâles et énergiques d'une héroïne des faubourgs, s'élance à la prise d'une barricade. Portant d'une main le lourd fusil de munition et soulevant de l'autre le drapeau tricolore, elle s'avance d'un pas sûr au travers des cadavres, et le peuple suit ses pas. Sa pose est assurée, son geste est martial et héroïque; son teint coloré, ses deux bras, qui sont étonnants de raccourci, respirent une vigueur inouïe; son sein nu, qui semble coulé dans le bronze, a des teintes d'un effet saisissant. Telle on se figure la Liberté des *Iambes* de Barbier. Il y a dans ce tableau des

prodiges de dessin réaliste. Chacun de ces hommes barbouillés de poudre, ivres de sang, mais calmes dans leur fureur, est un type complet de l'ardeur belliqueuse et de la force. Géricault n'eût pas fait mieux.

Ce serait bien le cas, à propos de la *Justice de Trajan* et de l'*Entrée des Francs dans Jérusalem*, de rappeler les théories si éloquemment développées par Victor Hugo dans la Préface des *Odes et ballades* sur l'ordre et la régularité : « La régularité ne s'attache qu'à la forme extérieure ; l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. La régularité est une combinaison matérielle et purement humaine ; l'ordre est pour ainsi dire divin. » Les tableaux de M. Delacroix n'ont rien de régulier, mais l'ordre y brille toujours. Sans rien devoir à la symétrie, le peintre sait établir entre les diverses parties de ses compositions une harmonie d'autant plus frappante qu'elle est toute de nature. Le balancement des groupes et des effets de lumière s'y établit sans affectation et sans gêne; toutes les poses sont nobles et naturelles et tous les détails se joignent parfaitement à l'ensemble, dans ces deux tableaux, qui ont entre eux beaucoup d'analogie. La *Justice de Trajan* est à notre avis celui dont l'effet est le plus grandiose. Trajan, sur son cheval qui se cabre, paraît haut de cent coudées. Sa figure altière a un air de majesté inexprimable. Celle de la femme prosternée à ses pieds est d'une expression saisissante ; c'est le paroxysme de la terreur. Quand on considère attentivement la manière dont tous les personnages sont groupés, la liberté, l'aisance, la franchise de tous les mouvements, il est impossible de ne pas y reconnaître le jet de l'inspiration la plus pure. Sans doute l'étude a pu développer chez M. Ingres des qualités de premier ordre, malheureusement chez lui elle se fait trop sentir. Voyez le *Saint Symphorien* dont nous-même, tout le premier, nous avons admiré les

beautés sans aucune restriction; les personnages ne vivent pas, ils posent; ils auraient peine à se mouvoir. On sent que c'est la réflexion bien plus que l'inspiration qui leur a assigné à chacun la place qu'ils devaient occuper. Chez M. Delacroix, au contraire, jamais de tâtonnement, jamais de calcul. Le peintre arrive du premier coup à l'effet qu'il veut produire. Avant de jeter ses personnages sur la toile, il a toute sa composition présente à l'esprit et n'a plus à en changer un seul trait. C'est ainsi que devait opérer Michel-Ange.

Nous ne nous arrêterons pas à justifier l'incorrection apparente du dessin de M. Delacroix. Les gens qui croient voir dans la nature des lignes régulières d'une correction absolue, au lieu d'y voir des contours dont la précision est toujours troublée par l'agitation incessante d'une multitude de petits plans, ces gens-là n'y comprendront jamais rien.

La violence et la singularité des inspirations de M. Delacroix ont été l'objet de contestations beaucoup plus sérieuses, contre lesquelles nous avons plus à cœur de le défendre. Voyons d'abord comment le peintre lui-même s'exprime à ce sujet. « Il est des talents privilégiés, dit-il quelque part, qui ont été entourés tout de suite d'une admiration à laquelle le temps n'a fait qu'ajouter. Les grands artistes qui ont brillé par la grâce, par le charme et par la noblesse de leurs inventions, ont peut-être conquis plus rapidement l'unanimité des suffrages. Raphaël, Léonard de Vinci, Paul Véronèse, Cimarosa n'ont pas attendu longtemps cette justice de l'opinion. Au contraire, les génies austères qui sondent les abîmes de l'âme et qui saisissent plus volontiers dans leurs peintures le côté terrible et pathétique des choses humaines exercent un empire plus restreint et plus contesté. *La violence ou la singularité de leurs inspirations* les isole des sentiments ordinaires et fait que

leurs qualités même sont destinées à être l'objet d'une discussion éternelle. Ainsi d'un Puget, ainsi d'un Rubens. »

Il n'y a rien à ajouter à cette défense qui, pour être indirecte, n'en est pas moins fort bien plaidée. Quant à la manière quelquefois exagérée dont de tels sujets ont été traités, elle nous paraît dériver tout naturellement de leur essence même. Dans le style grandiose, dans les sujets surhumains, il faut bien que le peintre ait une force de dilatation, d'expansion au dehors, qui fasse que les parties diverses de la composition semblent s'élancer de leur centre et en quelque sorte franchir les limites du cadre. Sans cela, le sujet a nécessairement un air restreint qui lui fait manquer son effet et son but. Il faut que le réel, ce qui touche des pieds à la terre, disparaisse de l'œil du spectateur. Si vous ne lui faites voir que sa propre nature, il vous trouvera vulgaire et aura raison. C'est pourquoi l'étrange, en matière d'art, est souvent plus parfait que le parfait.

Au reste, c'est toujours à tort qu'on reproche aux peintres l'exagération, même systématique, des formes ou de la couleur, toutes les fois qu'elle a pour but l'expression. Le droit de voir les objets par d'autres yeux que ceux du vulgaire appartient en propre aux peintres comme aux poëtes, et ce droit ils le tiennent de la nature même de l'esprit humain. Essayez de retracer à votre imagination une scène quelconque dont la seule description ou même une vue antérieure vous a frappé; étudiez attentivement le phénomène de reproduction qui s'opère dans votre esprit et il vous sera facile de reconnaître que les formes et les couleurs y sont tout autres que celles que la nature prête d'ordinaire aux objets. Cette remarque, qui est propre à tous les individus, qu'ils en aient ou non conscience, s'applique plus particulièrement aux imaginations vives. Plus un homme, plus un esprit est capable d'élévation, de senti-

ment, de poésie en un mot, plus cette exagération et en quelque sorte ce grossissement intérieur des formes qui contribuent à l'expression deviennent un fait sensible. Cette remarque s'applique à toutes les œuvres capitales d'Eugène Delacroix, et c'est en cela qu'il est peut-être le plus grand peintre du siècle. Pour quiconque sait être impartial et voit sans prévention cette couleur puissante et animée, ces formes étranges et quelquefois surhumaines, l'exagération qui s'y remarque n'est qu'un titre de plus à notre admiration; car, avant tout, elle est le signe de l'expression. C'est en cela que consiste le privilége qu'ont les peintres d'être parfois plus vrais que la vérité.

PAUL DELAROCHE.

1857.

Il est un principe fondamental et d'une vérité absolue dont on se pénètre de plus en plus à mesure que l'on fait de nouveaux progrès dans la science du beau, c'est que l'expression est le but unique, le but suprême et idéal de l'art. Sans sortir du cercle des artistes contemporains dont le nom paraît destiné à faire époque dans les annales de l'art, on peut affirmer, sans crainte d'être démenti, que c'est par elle seule qu'ils sont véritablement grands, et que par elle seule ils pourront justifier aux yeux de la postérité la gloire dont nous les aurons environnés de leur vivant.

Toutefois l'expression, but unique de l'art, ne saurait avoir une *formule* unique : bien loin de là, tout artiste créateur doit nécessairement se frayer à lui-même la route qu'il veut suivre pour y parvenir, et ces modes, souvent si différents, d'arriver par des chemins opposés à un but éternellement invariable sont ce qui constitue la physionomie propre, l'individualité d'un artiste. Cette formule unique, idéale en quelque sorte, David put croire un moment qu'il l'avait trouvée, et il espéra en faire un instrument de domination universelle. L'expérience prouva combien cette tentative ambitieuse était contraire à l'essence même du génie artiste. En supprimant du même coup la

liberté et l'inspiration individuelle, David avait planté sur le sable un arbre sans racines; le vent du romantisme étant venu à souffler l'emporta sans en laisser de traces.

Si le nom d'artiste s'applique à juste titre à tout homme qui peint, qui modèle ou qui fait des vers, rappelons-nous du moins qu'en fait d'art, les maîtres sont uniquement ceux qui créent. Avez-vous trouvé un mode nouveau d'expression, vous êtes chef d'école, n'eussiez-vous pas un seul imitateur; comme chaque Romain pouvait jadis être appelé *pater familias* tout en restant le seul individu de sa race. Tout homme qui poursuit la réalisation du type entrevu par un autre est à peine un artiste; ce n'est assurément pas un maître. A ce titre, Ingres, Eugène Delacroix, Paul Delaroche, et plusieurs autres dont nous n'avons pas à nous occuper ici, sont des maîtres. Or, chez eux, comme nous allons le voir, les moyens d'action seuls diffèrent; le but est le même. C'est le mode d'expression qui les sépare, c'est l'expression qui les réunit.

Ingres poursuit l'expression au moyen de la pureté des lignes et de la beauté des formes plastiques. Disciple de David et admirateur de Raphaël, on sent qu'il hésite entre ces deux influences, et qu'il cherche à les concilier. S'il n'eût imité que l'un ou l'autre de ces deux grands peintres, il fût resté élève; en les combinant et en les transformant, il est passé maître, parce qu'il a trouvé le moyen de créer.

Dans un ordre d'idées radicalement opposé, Delacroix cherche aussi l'expression, mais il la trouve dans les agitations de la forme et dans la splendeur du coloris. Avant lui, Michel-Ange et Rubens avaient manié les formes avec autant et plus de hardiesse; avant lui, Véronèse et Rembrandt avaient été de grands coloristes. Qu'importe, si, venu après eux et opérant sur des données analogues, il a encore su être original! Qu'importe si, en puisant ses

inspirations aux mêmes sources, il a su rester lui-même et ne copier aucun d'eux?

Quant à Paul Delaroche, la seule formule qui lui soit applicable et qui puisse caractériser la nature spéciale de son talent, c'est l'expression dramatique obtenue au moyen d'une mise en scène presque toujours très-habile et combinée de façon à en faire ressortir des effets pathétiques. Voyez la plupart de ses tableaux, et après les avoir étudiés suffisamment, rendez-vous compte de l'impression que leur vue a produite sur vous; vous reconnaîtrez que ce qui vous a frappé ce n'est, à proprement parler, ni la ligne ni la couleur, bien que le dessin en soit correct et même minutieux, et que le coloris y soit plus que satisfaisant. Ce qui vous a frappé, c'est la mise en scène. En quittant des yeux le tableau, vous avez peine à concevoir que les personnages groupés dans un ordre arbitraire eussent pu l'être autrement. De plus, il est évident pour vous que c'est à cette disposition autant qu'au choix de sujets toujours émouvants que vous devez rapporter les émotions que vous avez ressenties. Si un tel effet se produit nécessairement, et l'expérience le démontre, nous avons trouvé la clef de l'œuvre tout entier du peintre qui nous occupe, et, une fois maître de la formule, il nous sera facile de juger les avantages et les défauts de son système, qui peut se définir en un seul mot : le drame historique.

Paul Delaroche, comme Raphaël Sanzio, et c'est sans doute le seul trait de ressemblance qu'il ait eu avec le peintre d'Urbin, Paul Delaroche a eu trois manières. Mais comme elles n'ont été en somme que trois méthodes successives pour obtenir le même genre d'expression, et que son style seul s'y est modifié, ce que nous avons dit, en généralisant, de la nature de ses conceptions s'applique également à toutes trois. En effet, il est facile de reconnaître que ce qu'on appelle la *manière*, c'est-à-dire un ensemble

de procédés qui tient surtout aux influences d'école, au tempérament et aux habitudes d'esprit de chaque artiste, peut varier plus ou moins, sans que la formule générale en souffre. Paul Delaroche a toujours été plus historien que poëte; mais à mesure que son style se poétisait, s'idéalisait davantage, il n'en restait pas moins avant tout historien.

L'étude du paysage, à laquelle il se livra à ses débuts et pour laquelle il paraissait avoir un penchant assez décidé, ne produisit aucun ouvrage qui fût de nature à le tirer de son obscurité. Aussi ne tarda-t-il pas à y renoncer, et bien lui en prit. Si Paul, qu'on appelait alors Hippolyte Delaroche, eût persévéré dans cette voie, nul doute qu'avec son esprit froid et positif il ne se fût traîné toute sa vie dans l'ornière du paysage académique, sans gloire pour lui et sans profit pour l'art. Mais heureusement il était doué d'un jugement trop sain pour se faire longtemps illusion sur ses propres forces. Son père, qui ne songea jamais à contrarier la vocation de son fils pour les beaux-arts, et qui était lui-même un homme de sens, fut sans doute le premier à l'engager à quitter des travaux stériles et à entrer dans l'atelier d'un peintre d'histoire.

Gros, qui était alors dans tout l'éclat de sa renommée, fut choisi par lui pour diriger ses premiers pas. Aucun choix ne pouvait être plus heureux. Gros était non-seulement un peintre de premier ordre; c'était en outre à l'atelier un maître excellent. Bien qu'il fût lui-même élève de David et admirateur sincère de ses œuvres, et peut-être pour ce motif, il avait senti de bonne heure le vide de ses doctrines exclusives et de son enseignement tyrannique. Aussi contribua-t-il plus que tout autre, par son exemple et ses leçons, à rompre en visière avec le despotisme de l'école impériale. Si on ne peut en faire le chef avoué du mouvement de réaction qui commençait déjà à se manifester, on peut dire qu'il en prépara largement les voies.

Tout en maintenant intactes chez ses élèves les règles du goût, il respectait en eux la liberté individuelle. On apprenait chez lui ce qu'on avait oublié à l'école de David, à savoir que l'art a plus d'une formule et le beau plus d'une forme. Il ne dédaignait pas la beauté plastique; mais le mouvement et la couleur avaient au moins autant de prix à ses yeux. Il n'interdisait pas à ses élèves l'étude et l'usage de la nudité classique, mais il en arrêtait l'abus en leur prouvant par son exemple, qu'en dehors de la beauté conventionnelle, la vérité locale, le type et le costume modernes, loin d'être incompatibles avec la dignité de l'art, pouvaient, aussi bien que les modèles antiques, être un des éléments de la production du beau. Il n'empêchait pas qu'on s'inspirât de Léonidas ou de Romulus, d'Alexandre ou de César; mais les exploits des siècles passés ne lui paraissaient pas seuls dignes d'admiration. Enfin, épris autant que personne de l'éclat de nos fastes militaires, il jugeait que l'épopée impériale était bien digne d'avoir à son tour ses historiens et ses peintres. Il ne leur disait pas : Faites comme moi; mais il les encourageait à interroger leurs tendances et à ne suivre qu'un système qui fût d'accord avec leurs propres inspirations. Ce peintre pensait avec raison que si les plagiats d'école peuvent s'excuser entre les murs d'un atelier, c'est à condition qu'une fois son noviciat accompli le disciple sache s'affranchir de toute contrainte et marcher librement sur une route qui soit bien la sienne. Ces préceptes ne furent pas perdus pour Delaroche. Non-seulement ils eurent une grande influence sur sa carrière, mais il les conserva religieusement, et devenu maître à son tour, il n'en imposa pas d'autres aux nombreux élèves qui vinrent se former auprès de lui.

Cependant, soit qu'il craignît d'errer à l'aventure sur un chemin qui n'était pas encore suffisamment tracé, soit qu'il jugeât utile à ses débuts de donner un gage et de faire

quelques concessions aux partisans de l'ancienne école qui étaient encore en majorité, il ne se rangea pas tout d'abord parmi les novateurs. Sa grande toile de *Joas sauvé* dut paraître l'ouvrage d'un élève soumis de Guérin plutôt que d'un disciple de Gros; encore ne s'élevait-il pas même à la hauteur du pathétique faux et théâtral de Guérin. L'imitation y est flagrante : c'est la peinture de concours par excellence, peinture de jeunes gens qui, forcés de plaire à un jury académique, font un effort détestable pour adopter un style factice au détriment de l'inspiration personnelle. Les lignes y sont dures, heurtées, sans harmonie; les ombres sont noires, ternes, sans transparence; les chairs ont une couleur rougeâtre que la lueur de la lampe ne justifie pas suffisamment. Enfin, ce qui est pis que tout cela, les figures semblent copiées sur les têtes d'expression de Lebrun : tel sentiment, telle contraction; il y a dans la collection un assortiment complet qui répond à tous les besoins; il n'y a pas à en changer une ligne : ou plutôt, c'est le masque antique dont les acteurs se couvraient le visage pour entrer en scène; rien n'y manque, pas même le trou de la bouche pour donner passage à la voix. Au fond du tableau, le prêtre apostat, Mathan, et Athalie elle-même dirigent les coups des meurtriers. Mais pourquoi ne voit-on dans le temple que des enfants égorgés? Ce ne sont pas seulement des enfants que poursuit le poignard de la fille de Jézabel, c'est toute une race. Cette erreur enlève au sujet beaucoup de sa clarté en laissant croire à un massacre des innocents, ce qui est déjà une faute. Si le peintre n'eût voulu à cette époque qu'interpréter un des chefs-d'œuvre de Racine, il eût pu facilement trouver dans *Athalie* une scène infiniment plus dramatique et plus simple : c'est celle où la reine se trouve en présence du fils d'Ochosias. La candeur de l'enfant, son geste inspiré, ses grâces naïves, le trouble d'Athalie qui s'éveille à chaque réponse de Joas et qui s'ac-

croît par le souvenir du rêve, l'anxiété de Josabeth et la fermeté d'Abner formaient d'eux-mêmes un tableau d'autant meilleur et d'autant plus émouvant que l'intérêt y portait autant sur le jeu des physionomies que sur la situation qui est saisissante. Mais il était plus facile d'apitoyer le spectateur sur une scène de carnage; et d'ailleurs les sujets simples n'étaient pas à l'ordre du jour. La tragédie classique, comme plus tard le drame romantique, semblait agir plus violemment sur l'esprit du public en lui mettant sous les yeux un fait sensible plutôt que l'expression du sentiment. C'est sur cette croyance, ou tout au moins sur des tendances analogues, que se fonda dès cette époque le système de Delaroche en matière d'art, système dont il ne se départit jamais entièrement, même sur la fin de sa vie.

En somme, c'était moins la tragédie racinienne qu'il avait imitée que la tragédie de la Restauration, et ce tableau est assurément le plus mauvais de tous ceux qu'il ait jamais soumis à l'appréciation du public. C'est, il est vrai, le premier qui ait attiré les regards sur son auteur, et pourtant je doute que cet artiste qui se rendait si sincèrement justice à lui-même, et qui, après avoir fait bien, cherchait encore à faire mieux, eût consenti à l'exposer de nouveau s'il avait pu présider lui-même à l'exhibition complète de ses œuvres[1]. Il est bon cependant qu'il ait été joint aux autres pour nous montrer le point de départ de l'artiste, car il représente presque à lui seul sa première manière. C'est pour ce motif que nous en avons parlé si longuement.

Joas sauvé avait paru au Salon de 1822 et n'avait pas fait grande sensation. M. Thiers qui débutait, lui aussi, à cette époque, en fit un éloge très-mesuré. Un troisième débutant eut plus de succès. C'était un jeune homme inconnu, sorti

1. Ce morceau a été écrit à l'occasion de l'exposition posthume des ouvrages de Paul Delaroche.

de l'atelier de Guérin et dont l'œuvre encore inexpérimentée donna le frisson aux classiques devenus caducs. Guérin n'eut pas lieu d'être fier de son élève, ni surtout de se réjouir de son triomphe. Il ne fut pas difficile de lui faire entendre qu'il avait réchauffé un serpent dans son sein. Mais l'élève lui paraissait tellement inoffensif, qu'il ne pouvait se décider à voir en lui un novateur tout prêt à s'insurger et à crier aux armes. Il ne s'en inquiéta pas et fit bien, car qu'eût-il fait? Le jeune peintre, inconnu la veille, se nommait Eugène Delacroix, et son œuvre était : *Le Dante et Virgile aux enfers*, un des meilleurs tableaux de celui qui allait devenir un maître.

Cela dut donner à penser à Delaroche : il se dit sans doute qu'avec quelques tableaux encore comme le sien, il se ferait classer irrévocablement parmi les retardataires, et il recula devant cette impasse.

Les tableaux qu'il composa de 1822 à 1824 sont la preuve de ces réflexions salutaires. Désormais, l'école classique fut abandonnée par lui sans retour, et il ne dut pas s'en repentir. *Filippo Lippi amoureux d'une religieuse* n'était pas encore un bien bon tableau, surtout si on le compare au *Paolo et Francesca* de M. Ingres, mais on y sentait déjà l'heureuse influence de Gros. Les deux amants ont l'air plus ennuyés de leur rôle qu'épris l'un de l'autre, mais la couleur y a une certaine transparence qui plaît. Ce genre anecdotique devenait à la mode, aussi l'œuvre eut-elle plus de succès. Son *Saint Vincent de Paule*, dont le faire est à peu près identique, avait été commandé par la duchesse de Berri : il lui valut la médaille d'or et commença sa réputation. Quand on compare la couleur brillante et lustrée de ces deux toiles et de ses *Enfants surpris par l'orage*, à celle de *Joas sauvé*, on a peine à croire à un tel changement.

Dans sa *Jeanne d'Arc interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester*, la transition était moins brusque. Ce

tableau, quoiqu'exposé la même année (1824), n'est pas aussi franchement moderne que les deux autres. Sans doute ces derniers n'étant, par leur dimension, que des tableaux de genre, il avait cru pouvoir risquer davantage avec eux. En cela, il se trompait complétement. Sa *Jeanne d'Arc* n'était pas plus un tableau d'histoire que les deux autres; c'était simplement un tableau de *genre historique*, où par un caprice du peintre les figures étaient de grandeur naturelle. La gravure de Reynolds, à la manière noire, l'a bien prouvé en le réduisant à ses justes proportions. La couleur paraît d'autant plus dure dans la toile que, par une impardonnable maladresse, la robe rouge du cardinal remplit tout le tableau. La figure de Jeanne sur son grabat, figure plutôt vulgaire qu'inspirée, attire à peine les regards.

Ce sujet, qui pouvait être beau, est traité avec un prosaïsme d'exécution qu'on a souvent et justement reproché à Delaroche. Remarquons à ce propos combien cette grande figure de l'héroïne de Vaucouleurs a eu jusqu'ici de tristes interprètes. Glorifiée lourdement par Chapelain, raillée cruellement par Voltaire, elle n'a pas été mieux traitée par les artistes. Delaroche l'a montrée plutôt paysanne que martyre; Rude en a fait une possédée du démon, une sorte de convulsionnaire grotesque, et M. Ingres une guerrière un peu théâtrale.

En 1826, Paul Delaroche exposa à la galerie Lebrun la *Mort d'Augustin Carrache*, qui est restée un de ses meilleurs tableaux d'histoire; c'est le plus simplement et le plus heureusement composé de cette période. *Charles Ier insulté* lui est à peine supérieur. « Couché sur un grabat, Augustin Carrache est à l'agonie. A ses côtés, on voit deux disciples du maître qui l'entourent en exprimant leur profonde douleur, tandis que des moines arrivent pour lui présenter un crucifix. Sur un chevalet repose un tableau que le peintre

célèbre va laisser inachevé. » Cette description du catalogue est à peu près complète ; seulement, elle ne fait sentir ni l'ordonnance du tableau qui est magistrale, ni le caractère des têtes de moines qui sont de toute beauté, ni l'extase du peintre agonisant à la vue de ce crucifix. Unité d'action, netteté d'exposition, ensemble habilement groupé, beaucoup d'intensité et d'harmonie dans le coloris, toutes ces qualités en font une œuvre véritablement irréprochable et que M. Robert-Fleury a dû souvent consulter. L'exiguïté du tableau en fait encore ressortir le mérite dramatique. La plupart des grandes toiles prétendues historiques de Paul Delaroche gagneraient beaucoup à être ainsi réduites. Combien ces trois épisodes de la *Prise du Trocadero*, qui lui valurent la croix de la Légion d'honneur en 1828, sont loin de cette simplicité et de cette grandeur!

Le tableau de même dimension, où miss Macdonald vient apporter des secours au dernier prétendant après la bataille de Culloden, fut très-remarqué. C'était en 1827. Walter Scott était encore dans toutes les mains. Je ne sais si à cette époque on fit le rapprochement qui se présente naturellement aujourd'hui, mais il est certain qu'il y avait beaucoup d'analogie entre le peintre et le romancier, et la comparaison dut contribuer au succès du premier. Le roman comme le drame historique s'adaptait merveilleusement aux facultés essentiellement descriptives de Paul Delaroche. *Miss Macdonald* est un petit chef-d'œuvre en ce genre. C'est un roman bien fait et amusant. La couleur semble choisie tout exprès pour le sujet : elle n'a ni la transparence de *Filippo Lippi*, ni la sobriété austère de la *Mort d'Augustin Carrache*. Elle n'a de solidité que ce qui convient à la peinture anecdotique.

Cette année 1827 dut être décisive pour la réputation de Paul Delaroche. Il faisait alors à la critique autant d'avances qu'il montra plus tard d'éloignement pour elle. En même

temps qu'il amusait les esprits légers et délicats avec *Miss Macdonald* et l'*Épisode de la Saint-Barthélemy*, il présentait aux amateurs de la peinture sérieuse la *Mort du président Duranti* et aux partisans fougueux de l'école romantique la *Mort d'Élisabeth*, qui figure aujourd'hui au musée du Luxembourg.

La *Mort du président Duranti* est le développement sur une grande toile des mêmes qualités que nous avons signalées dans la *Mort d'Augustin Carrache*. Mais je cherche en vain ce que la gloire du peintre a gagné à cet agrandissement. Il est vrai que la destination de l'ouvrage ne permettait pas d'en faire un tableau de chevalet, mais nous ne sommes pas forcés de savoir qu'il était destiné au Conseil d'État. Toutefois, si la grandeur de cette composition ne lui ajoute rien, il serait injuste de dire qu'elle lui enlève quelque chose. C'est déjà beaucoup d'être à la hauteur de sa taille. Elle a même un avantage de détail qui a bien son importance, celui de montrer plusieurs têtes de grandeur naturelle peintes très-largement et avec une vigueur de pinceau que le peintre n'a guère retrouvée que dans ses études pour la décoration de la Madeleine. Voici le sujet : Duranti forcé de se réfugier dans un couvent après la mort du duc de Guise, y est surpris par la populace furieuse qui va l'égorger. Les moines qui l'ont abrité cherchent en vain à détourner les coups des assassins; sa femme et ses enfants prosternés à ses pieds ne savent que pleurer et supplier; assis dans un fauteuil et vêtu de sa robe de président, il attend la mort avec calme. On voit que dans tout ce que Delaroche entreprend à cette époque, c'est toujours le fait dramatique qui l'attire. Jusqu'en 1837, c'est-à-dire jusqu'à *Strafford béni par l'archevêque de Cantorbéry*, et *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell*, sa méthode ne variera pas d'une ligne.

Dans la *Mort d'Élisabeth* cependant, les procédés matériels

étaient tout à fait différents. Sans le secours du livret, le public n'eût jamais reconnu devant cette toile d'une grandeur inusitée le peintre dont il avait admiré l'exquise sobriété dans *Augustin Carrache*. Cette œuvre ne se relie d'aucune manière, si ce n'est par le sujet, à celles qui avaient précédé non plus qu'à celles qui suivirent. Ce n'était pas une voie nouvelle que Delaroche voulait explorer, c'était simplement un gage donné aux romantiques. Le *Massacre de Scio* venait de paraître (1824); il s'efforça de prouver aux admirateurs de la nouvelle école que les qualités du grand coloriste ne lui étaient pas étrangères. Le public trouva avec raison qu'il n'en avait que les défauts. Il avait appelé à son aide tout l'attirail moyen âge : meubles sculptés, aiguières, plateaux, étoffes de satin et de velours, robes de brocatelle, coussins de damas, tapis à larges ramages; tout cela, nuancé des couleurs les plus discordantes, produisait un tapage étourdissant. Il avait prodigué avec une bonne foi naïve toutes les ressources de la palette de Delacroix sans se douter de l'harmonie qui les réunit.

Cet essai ne fut donc pas plus heureux que celui qu'il avait fait jadis dans un autre genre avec *Joas sauvé*. Il n'y revint pas et fit bien. Si le succès l'avait encouragé à grossir le nombre toujours croissant des coloristes, il eût nui à leur cause en montrant les côtés faibles et le danger de leur système.

Avec *Richelieu*[1] et *Mazarin*[2] (1831), Paul Delaroche revient

1. Le cardinal de Richelieu, affaibli par la maladie qui le conduisit au tombeau, remonte le Rhône de Tarascon à Lyon, traînant à sa suite dans un bateau attaché au sien Cinq-Mars et de Thou qu'il veut conduire lui-même à Lyon pour les faire décapiter. (Extrait du Catalogue de 1857.)

2. Au milieu d'un cercle nombreux et brillant de grands seigneurs et de dames de la cour, il se fait montrer les cartes par une de ses nièces, qui les tient pour lui à une table de jeu placée près de son lit. (*Ibid.*)

momentanément au roman historique descriptif. Ces deux esquisses très-spirituellement peintes et d'une couleur enjouée sont le prélude d'une composition infiniment plus sérieuse et d'un caractère plus élevé, qui est peut-être son chef-d'œuvre : *L'assassinat du duc de Guise*. Elles ont été gravées à la manière noire par François Girard et gagnent moins à cette épreuve que la plupart des grands tableaux de Delaroche, parce que les dimensions de ces deux toiles étaient appropriées au sujet et que la couleur en était satisfaisante.

L'assassinat du duc de Guise au château de Blois ne parut qu'en 1835. Il eut le plus grand et le plus légitime succès. Nul ne s'attendait à trouver dans le peintre d'*Élisabeth* de si hautes qualités de style, d'expression et de convenance. Ce fut un véritable événement. Paul Delaroche semble avoir condensé dans cet admirable tableau tout ce qu'il avait de talent dans la mise en scène et de science d'harmonie dans le coloris. Je me souviens qu'à la vente de la galerie du duc d'Orléans, dont il était une des perles les plus précieuses, on s'étouffait pour l'admirer. On se demandait ce qui était le plus effrayant, de ce cadavre encore chaud qui emplit à lui seul toute une moitié du tableau, ou de la physionomie bassement cruelle du roi dont le regard louche et clignotant vient épier le dernier soupir de sa victime. Ce prince à la fois lâche et cruel, qui ne reculait pas devant un meurtre, pourvu qu'il fût exécuté par d'autres que par lui, a dans l'œil quelque chose de fauve et d'oblique qui fait frissonner. On voit que sa main tremble en soulevant la tapisserie et que son pied inquiet ose à peine se poser à terre. En effet, Guise étendu semble encore plus grand mort que vivant, et, tout mort qu'il est, on sent que le Valois ne pourrait pas le regarder longtemps en face. Son visage toujours menaçant poursuit de son regard atone les courtisans assassins dont pas un n'est resté auprès de lui pour insulter à son cadavre.

La science archéologique que le peintre a déployée dans ce tableau ajoute à la couleur locale. Ceux qui ont visité cette salle du château de Blois y reconnaissent facilement les crédences du seizième siècle et la grande cheminée à cariatides sculptées qui s'y trouve encore. Bien plus, tous les accessoires, inutiles en apparence, y ont leur raison d'être. C'est ainsi que le lustre, qui descend du plafond, relie naturellement le corps du duc avec le groupe des courtisans qui se pressent autour d'Henri III, à l'autre extrémité de la toile. Personne ne le voit, personne n'y pense, et pourtant, sans lui, l'harmonie serait rompue. Le costume des mignons, d'une exactitude scrupuleuse, n'attire pas trop le regard, et peut cependant être analysé de près. Leurs dagues fumantes ne sont même pas un détail trop odieux : l'intérêt de cette grande page historique le soutient et le justifie.

Les cinq grands tableaux que Delaroche composa de 1831 à 1837 : *les Enfants d'Édouard*, *Cromwell et Charles Ier*, *Jane Grey*, *Strafford béni par l'archevêque de Cantorbéry* et *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell*, appartiennent sans réserve au drame historique pur. Ne cherchez les moyens d'action, durant cette période, ni dans l'expression des visages, ni dans la pureté des lignes, ni dans l'éclat de la couleur, ils sont tous dans l'effort dramatique, n'agissant que par le pathétique de la situation et la disposition scénique des acteurs. C'est donc surtout à cette période qu'il faut rattacher ce que nous avons dit tout d'abord, en essayant de caractériser le talent de P. Delaroche. Ses autres tableaux ne sont que des tentatives individuelles, et en quelque sorte accidentelles, qui, du reste, ne s'éloignent jamais complétement de son but; mais ceux-ci sont véritablement le fond et la base de son système. L'introduction presque exclusive de l'élément théâtral dans le domaine de la peinture est-elle bien compatible avec l'essence même

des arts plastiques? C'est ce que je ne voudrais pas affirmer. Sans doute, l'élément théâtral peut être une source de beauté plastique, mais c'est à condition de ne pas absorber tout. Aussi je crois que Delaroche a été plus grand peintre quand il a été plus franchement historien comme dans *l'Hémicycle*, chroniqueur comme dans *le duc de Guise*, et poëte comme dans *la Cenci*. En tous cas, il est certain que c'est à ce genre de tableaux que Delaroche doit surtout sa popularité. La foule se prend difficilement d'enthousiasme pour l'art abstrait. Le drame bourgeois, qui lui met sous les yeux un fait sensible nettement exprimé et sans préoccupation étrangère, est plus à sa portée et la séduit davantage. Son idéal ne va pas au delà.

En général, les personnages que Delaroche met en scène sont trop historiques et pas assez contemporains. Quand il prend un acteur et l'habille du costume de son rôle, il oublie l'homme et ne voit plus que le héros. La représentation de son sujet est le but unique et non le prétexte de son art. C'est, si je ne me trompe, l'envisager à contre-sens. En somme, le sujet, quel qu'il soit, nous importe peu. Le poëte ne doit s'identifier avec ses héros que juste assez pour faire passer dans l'âme des spectateurs des émotions gaies ou tristes, terribles ou suaves. Ce but une fois atteint, que ce soit Jane Grey, Marie Stuart ou Marie-Antoinette qui monte à l'échafaud, au fond l'artiste qui voit et qui juge s'en soucie fort peu. Il n'a pas besoin de savoir beaucoup d'histoire pour voir si le tableau est bon ou mauvais. Voilà ce que comprennent la plupart des peintres d'aujourd'hui, et ce que Paul Delaroche n'a jamais compris. Tout en travaillant à sa jeune martyre emportée par les eaux (un de ses derniers tableaux), il était inquiet de savoir le nom qu'il pourrait bien lui donner : « Maintenant, il me faut un nom pour cette pauvre martyre, écrivait il. J'ai cherché inutilement jusqu'à présent. Est-ce que serait faire un bien gros men-

songe que de lui en donner un à ma guise, monsieur Dioclétien? Une victime de plus ou de moins vous rendrait-elle plus odieux? » Étrange préoccupation! Sans doute ce n'était pas là un bien gros mensonge, et il ne changera rien à notre opinion sur *ce bon M. Dioclétien*. Mais quelle singulière manie de croire qu'on s'intéressera davantage à sa martyre quand il lui aura trouvé un nom dans l'histoire ou quand il en aura alourdi le bagage de ce pauvre Dioclétien! Il y a de ces futilités qui décident de la carrière d'un artiste. Si Delaroche avait compris que cette martyre inconnue et imaginaire nous touchait autant que telle martyre dont nous ne lirons jamais l'histoire, peut-être ne nous eût-il pas entretenus de tant d'illustres morts. Des morts et des mourants, voilà ce dont le catalogue de ses œuvres regorge. Carrache agonisant, Joas qui n'est sauvé que par miracle, Jeanne d'Arc sur le point d'être brûlée, Caumont la Force égorgé, Élisabeth expirante, le président Duranti, Cinq-Mars et de Thou, Mazarin sur son lit de mort, Charles Ier dans sa bière, Jane Grey sur le billot, Guise assassiné, Strafford marchant au supplice, les enfants d'Édouard attendant leurs meurtriers, Marie-Antoinette après sa condamnation, Hérodiade avec la tête de saint Jean, le dernier adieu des Girondins, la Cenci, la Martyre et la Passion de Jésus-Christ sous toutes formes, voilà de quoi défrayer toute une génération de dramaturges.

L'un des plus connus de ces tableaux, celui qui représente *les Enfants d'Édouard*, est un joli épisode de roman moyen âge, où l'intérêt au lieu d'être concentré sur les personnages vient tout entier du dehors. Un filet de lumière rougeâtre qui se glisse sous la porte et vient frapper sur le plancher, annonce et précède les bourreaux. Cette idée de porter l'esprit du spectateur sur ce qui se passe à l'extérieur, tout en lui montrant l'effet d'angoisse que l'attente produit sur les acteurs, a été en général appréciée assez sévèrement par la

critique, qui s'est accordée à la trouver puérile et mesquine. Un pareil effet serait beaucoup mieux à sa place au théâtre, à cause de la succession qui permet au spectateur, qu'on a laissé dans l'attente, de voir l'issue de la scène. Il n'en est pas de même dans les arts plastiques, où tout doit se voir d'un seul coup d'œil. Toutefois, l'idée parut sans doute bonne à Delaroche, car nous trouverons encore ailleurs, et en particulier dans *Strafford*, une intention à peu près analogue. Là, c'est encore pis : l'intérêt ne porte directement sur personne ni sur rien. Que Strafford ait été béni par l'archevêque de Cantorbéry, cela peut nous intéresser quand nous lisons l'histoire ; mais y avait-il là le sujet d'un tableau, surtout de cette dimension? J'en doute. En tout cas, pour nous émouvoir, il eût assurément fallu le traiter autrement. Nous ne voyons de l'archevêque que ses mains étendues à travers le grillage de la fenêtre, et le premier ministre agenouillé ne nous montre que son manteau noir, d'une coupe irréprochable. Tout est noir sur cette toile, jusqu'aux murs de la prison, et d'un noir terne, opaque, sans transparence, qui ne se rencontre jamais dans la nature. Il est vrai que les figurants sont habilement disposés, et que les vêtements des hallebardiers sont d'une vérité historique où l'on ne trouverait rien à redire ; mais cela ne suffit pas pour constituer un bon tableau.

On a dit à propos du *Cromwell contemplant au palais de White-Hall les restes de Charles Ier*, que P. Delaroche avait demandé à l'histoire une sorte de parallèle avec les événements de nos jours, et que le peuple qui avait soufflé, dans un jour de colère, sur la poussière des tombeaux de Saint-Denis, pouvait voir sans frisson le cercueil d'un roi décapité. On pourrait répondre à cela, que ceux qui ont commis une si odieuse profanation ne représentent pas toute la nation française, surtout cette partie de la nation qui est appelée à comprendre la portée morale des

œuvres de M. Delaroche, si toutefois cette portée est bien établie. Je ne me crois nullement solidaire d'un pareil acte pour ma part, mais je pardonne volontiers à l'artiste de nous avoir mis en présence de cette scène sacrilége, en raison du tact exquis avec lequel il y a évité ce qu'un pareil sujet, qui du reste n'est nullement imaginaire, avait de scabreux. L'horrible y est atténué autant que possible, malgré la réalité de l'exécution. Le cadavre royal est à peine entrevu, et l'attention se porte de préférence sur le régicide, dont Delaroche a fait un portrait vrai, saisissant, qui est resté le type de tous les portraits de Cromwell. C'est, du reste, un des rares tableaux de cette période, dont l'exécution justifie les dimensions. Remarquons que plus un tableau est simple mieux il emplit le cadre. Le *Strafford* n'est qu'une grande vignette faible de style et qui laisse des vides insupportables, malgré quelques beautés de détail.

Le *Supplice de Jane Grey* excita à son apparition un enthousiasme qui s'explique difficilement aujourd'hui. Mais rappelons-nous que les drames de Victor Hugo avaient alors (1834) le privilége de passionner la foule, qui les a un peu oubliés depuis. A force de surexciter la sensibilité par des moyens trop violents, on arrive infailliblement à l'émousser. A force de nous montrer l'échafaud, on nous a habitués à le regarder de près. La paille destinée à boire le sang de Jane Grey, sous le billot, n'est plus un détail horrible : on se contente de sourire. Le geste par lequel cette reine de neuf jours, qui a les yeux bandés, cherche de ses mains tremblantes *le fatal billot*, comme on disait alors, n'est pas une source d'émotions plus délicates. Mais ce geste était tellement vrai et les petites mains fluettes et amaigries étaient si jolies qu'on n'avait pas le courage de le trouver de mauvais goût. Les larmes coulaient de tous les yeux, on était désarmé.

Et pourtant, combien ce tableau célèbre est loin d'être exempt de reproche! Il a été tellement popularisé par la gravure qu'il serait superflu de le décrire. Tout le monde le connaît; tout le monde a admiré les formes élégantes de ce joli bourreau qui baisse vers sa proie un regard attendri. Tout le monde s'est plu à relever cette aimable suivante qui en train de tendre un flacon de sels, se pâme si gracieusement au pied d'une colonne. Mais Jane, qui a pu voir en elle ou la femme ou la reine? C'est à peine si les accessoires me permettent de l'entrevoir. Que m'importent ce jupon et ce corset de satin imités jusqu'à l'illusion! Puisque vous avez accepté une telle situation, et je ne discute même pas le choix du sujet, n'est-ce pas sur un visage humain qu'il fallait me montrer les émotions d'un pareil moment? Que vois-je au lieu de cela? Une tête informe, qui n'est pas même gracieuse, défigurée par un énorme bandeau qui la couvre en entier. Dira-t-on que ce bandeau est encore un effet de l'art? Mais ce serait plutôt un signe de faiblesse. Quand Timanthe jeta un voile sur la figure d'Agamemnon, ses contemporains ne s'y trompèrent pas. Ils savaient bien que, ne pouvant égaler en génie Zeuxis et Parrhasius, il voulait du moins les surpasser en artifice. Non, ce bandeau est là parce que sans lui on ne verrait pas s'échapper d'un corps qui s'affaisse deux mains vacillantes qui vont chercher à tâtons le billot. Et voilà par quelles ressources, quels subterfuges mélodramatiques Delaroche obtint, en 1834, un succès de larmes. Tout cela est vraiment bien loin de nous.

Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell, dont nous n'avons qu'une gravure à l'exposition du palais des Beaux-Arts, mais une gravure excellente, me paraît une des œuvres les plus émouvantes et les plus parfaites de P. Delaroche. Là tout est d'un naturel exquis, la pose, l'expression, le geste. Rien de théâtral dans la disposition, rien

dans la situation que le goût puisse réprouver, et comme toujours rien que de mesuré dans le style. Le roi qu'on nous montre est bien le roi de l'histoire et le Charles Ier du beau portrait de Van Dyck. C'est la figure plus spirituelle qu'intelligente des Stuarts, c'est le visage d'un prince que le pouvoir a pu trouver faible et irrésolu, mais que l'adversité trouve résigné et confiant dans les décrets de la Providence.

Il n'y a que trois ans d'intervalle entre *Jane Grey* et *Charles Ier insulté*, et pourtant un changement radical se manifeste dans les idées de Delaroche. Il n'était pas de ceux qui s'endorment sur un triomphe et qui croient pouvoir le prolonger indéfiniment par les mêmes moyens. Aussi à partir de cette époque nous le voyons entrer dans une voie infiniment plus sûre. Son style s'améliore tous les jours en se simplifiant, et par là acquiert plus d'ampleur et de relief. Son *Charles Ier*, par sa conception large et harmonieuse, est véritablement un tableau d'histoire et non de genre historique. Il avait déjà montré par son *Assassinat du duc de Guise* que la grande peinture n'était pas au-dessus de ses facultés; il le prouva victorieusement par la peinture de l'hémicycle du palais des Beaux-Arts.

Il y avait longtemps que Delaroche ambitionnait de pouvoir développer dans la peinture monumentale tout ce qu'il y avait en lui d'habileté persévérante et de talent soutenu. Déjà en 1834 il avait obtenu la décoration de la Madeleine. C'était un magnifique travail et nul n'était plus capable que lui de le mener à bonne fin. Malheureusement on voulut lui adjoindre un collaborateur, et soit susceptibilité, soit crainte de voir ses idées mal interprétées, il préféra céder la place. Ce fut un malheur, car les têtes de moines camaldules qu'il peignit en Toscane comme études préparatoires sont d'une énergie et d'une intensité de couleur qu'il n'a jamais retrouvées. Enfin la peinture du fa-

meux hémicycle lui fut confiée en 1837. Il y travailla quatre ans. Je n'ai rien à ajouter aux éloges qui en ont été faits. C'est une page monumentale complète où toute l'histoire des beaux-arts se déroule dans un ordre parfait. A part les fresques de Kaulbach au Nouveau-Musée de Berlin, je ne sache pas que le dix-neuvième siècle puisse lui opposer un exemple de peinture murale plus ample et plus majestueuse.

Avant de passer à ce que j'appellerai la troisième manière de Paul Delaroche, je veux parler de ses portraits, qui ne sont pas la partie la moins intéressante de son œuvre. Delaroche était trop épris de la fidélité historique pour ne pas donner à ses personnages leur caractère et leur physionomie réelle. Nous avons déjà eu occasion de remarquer combien la figure de Charles Ier, lisant tranquillement sa Bible au milieu des injures qui pleuvent sur lui, était rigoureusement vraie. Les portraits isolés n'ont pas moins de vie et de noblesse. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai développé ailleurs, à propos de M. Ingres, touchant la nature du portrait et les conditions nécessaires pour en faire un tableau d'histoire et de style. Je me contenterai de citer celui de M. Guizot, si connu par la gravure de Calamatta, qui est un modèle en ce genre. Toute la vie d'un homme est écrite dans un tel portrait : une biographie complète serait moins éloquente. L'orateur n'est pas seul à cette tribune où M. Guizot est accoudé; il y a aussi le ministre, l'historien, l'homme de mœurs graves et austères et de convictions profondes. Je n'en dirai pas autant de celui de M. Thiers qu'on a vanté, ce me semble, outre mesure. Ce n'est pas le portrait de M. Thiers, c'est celui d'un homme qui lui ressemble. J'y cherche en vain ce coup d'œil agile et toute cette physionomie alerte et intelligente au suprême degré, dont l'incessante mobilité peint si bien l'agitation et la turbulence intérieures. Le coloris de ces deux toiles est du reste peu attrayant. Le

teint de M. Guizot a jauni, celui de M. Thiers est resté terne. Il n'en est pas de même du portrait de M. Pereire dont la couleur a plus de franchise et d'éclat, et qui est peut-être de tous le plus vivant. Paul Delaroche a fait de la figure de M. Guizot une sorte de camée antique; de celle de M. Pereire il a fait un portrait moderne. Dans M. de Pourtalès-Gorgier, il nous montre le collectionneur au milieu de ses trésors. La tête est savamment peinte; tous les plans du visage sont fortement accusés, mais les accessoires tiennent trop de place. Ils ont autant de relief que le portrait, et l'œuvre en souffre. C'est une faute que M. Ingres n'eût jamais commise. Les bustes du marquis de Fitz-James et de M. Schneider, qui se détachent sur un fond vert, sont d'un coloriste consommé que nous ne connaissions pas et qui nous étonne. Tous, du reste, se distinguent par une ressemblance frappante, et, à part quelques portraits officiels en costume d'apparat, il n'y en a pas un qui soit complétement insignifiant. Ceux même qui ne sont qu'indiqués au crayon ont un grand cachet de distinction, et toutes les têtes de femme à peine estompées sur un papier de couleur ont un charme exquis.

Paul Delaroche, qui n'osait pas aborder les sujets d'histoire tout à fait contemporains, a cependant peint Napoléon à trois époques de sa vie. Le *Napoléon dans son cabinet* (appartenant à lady Sandwich) peint en 1837, a moins de caractère que les deux autres. C'est moins le conquérant parvenu au plus haut degré de sa prospérité, qu'un homme d'étude qui se livre à une méditation tranquille. Delaroche était un esprit essentiellement positif, peu capable d'enthousiasme, et craignant par-dessus tout l'exagération et l'emphase. Il ne s'est débarrassé que tard de ce prosaïsme d'exécution qui l'empêchait d'idéaliser les objets. Le *Napoléon à Fontainebleau* (1845), qui n'est qu'une répétition de celui que nous avons vu à la galerie de Leipsick, a déjà

beaucoup plus d'élévation. Ce n'est plus un Napoléon officiel et de commande : sous le héros, il y a un homme, et cet homme nous émeut puisqu'il souffre. Ce sujet admirablement simple est traité avec une noble simplicité. Et pourtant, le peintre n'a pu encore se débarrasser de cette minutie puérile de détails oiseux, qui ne font qu'entraver sa marche et gâtent souvent les plus beaux effets. Les taches de boue qui souillent les bottes de Napoléon à Fontainebleau font l'admiration d'une certaine partie du public, mais elles gênent l'admiration de ceux qui cherchent dans un tableau autre chose que l'exactitude historique.

Le général Bonaparte franchissant les Alpes est plus franchement moderne par la couleur, qui ne laisse rien à désirer. La composition en est simple, variée, et suffisamment pittoresque. La tête romaine, d'une beauté numismatique, du premier consul qui sera bientôt empereur, a trouvé cette fois un interprète véritablement inspiré. Dans son œil fixe qui plane immobile sur les sommets du Saint-Bernard, est l'empreinte de cette distraction dont parle M. Thiers, distraction d'un esprit occupé ailleurs. Le peintre a, pour ainsi dire, gravé sur ce front où le génie rayonne toutes les ambitions encore inassouvies du jeune général.

Ce tableau, peint en 1851, appartient déjà à la troisième manière de Paul Delaroche. Cette troisième manière, que l'exposition de ses œuvres complètes vient de nous faire connaître, avait déjà produit au moins deux œuvres admirables, quand la mort est venue tout dernièrement l'enlever. Delaroche y est toujours le peintre du fait sensible, matériel, exprimé, mais son style s'est tellement transformé qu'on a peine à le reconnaître; tout y est singulièrement simplifié, l'ordonnance du sujet et le coup de pinceau. En devenant moins minutieux, il a acquis plus d'ampleur. Dans *Marie-Antoinette après sa condamnation*, le personnage

principal, la reine, est seul en relief. Son visage et ses mains sont modelés en pleine lumière de manière qu'elle se trouve en évidence et que les comparses, demeurant dans la pénombre, ne distraient pas le regard. Marie-Antoinette, avec ses cheveux blanchis par la souffrance, son front vierge de rides, son regard assuré et sa lèvre autrichienne contractée par le mépris, est vraiment une noble et sympathique figure. Forte et résignée, elle traverse d'un pas dédaigneux la foule qui l'injurie ou qui pleure sur elle, et elle ne voit pas la foule : son âme est autre part. Dans ce moment suprême, on ne pense plus à sa légèreté, on ne voit que ses malheurs. Et pourtant, sans cette constante préoccupation d'exactitude matérielle, l'artiste eût pu nous la montrer plus belle et plus poétique. Mais « en bonne conscience, écrivait-il, je ne puis me reprocher d'avoir fait la reine *trop engraissée* malgré ses infortunes, car cela est *strictement vrai*.... Il faut que le spectateur qui arrive indifférent croie tout d'abord à ce qu'il voit, si vous voulez l'émouvoir profondément. » C'est ainsi que Delaroche oublie que le peintre n'est pas un historien. L'art a sa vérité à lui, qui n'emprunte à celle de l'histoire que ce qui lui est rigoureusement nécessaire.

La peinture purement religieuse, outre certains défauts dont je ne veux pas parler ici, pour ne pas soulever de discussions inopportunes, a en général celui d'introduire dans la peinture un élément étranger à l'art. Si l'art pour l'art, c'est-à-dire, entendons-nous bien, l'art pour le procédé est un blasphème, l'art pour un certain but est une hérésie. C'est ce qui explique pourquoi nous voyons dans les églises tant de tableaux d'une rare insignifiance et dont la plupart n'existent pas comme œuvres d'art. Si réellement ils profitent à la religion (ce que je ne veux pas examiner), je m'en réjouis sincèrement; s'ils inspirent la foi et le recueillement, c'est assurément un louable résul-

tat, mais encore une fois ce n'est pas là l'objet de l'art. Arriver par l'expression à la réalisation du beau, voilà son seul objet. Si la religion, si la politique, si tel ou tel système en profite indirectement, rien de mieux; mais quiconque veut faire de l'art leur auxiliaire servile n'est pas un artiste.

On a beaucoup parlé de la foi naïve des artistes du Moyen Age. Il y a dans toutes les théories qu'on a faites à ce sujet beaucoup d'ignorance et un fonds de vérité incontestable. Que l'émotion intérieure de l'artiste, que l'inspiration en un mot lui soit nécessaire pour produire des chefs-d'œuvre, voilà ce qui est hors de doute et ce que personne ne songe à contester. Mais que les peintres des écoles de Cologne et de Byzance ou de l'école ombrienne antérieure à Raphaël aient beaucoup servi la cause de la religion et qu'ils aient entendu prouver autre chose que ce que l'art comporte, voilà ce qui est douteux. Ils ont montré à la foule les mystères de la religion sous une forme sensible, tels que la foule les comprenait, tels qu'ils les comprenaient eux-mêmes, voilà tout. Ils ont trouvé là des sujets de peinture qui leur agréaient, et ils s'en sont emparés sans jeter les yeux au delà. Les plus belles madones que Raphaël ait produites, les plus chrétiennes surtout, sont celles qu'il peignit sous l'influence de Pérugin, alors que ce dernier se reposait du travail de ses vierges en illustrant les obscénités de l'Arétin. La *Transfiguration*, de Raphaël, la *Cène*, de Léonard, les *Noces*, de Véronèse, la *Descente de Croix*, de Rubens, n'ont jamais prouvé autre chose que le génie de leurs auteurs.

Paul Delaroche, devenu sur la fin de sa vie chrétien très-austère et très-convaincu, voulut essayer de la peinture religieuse. Son *Christ tenant en main le calice* et la *Sainte Vierge au pied de la croix*, tous deux de grandeur naturelle, furent un essai malencontreux. C'était là de la pein-

ture purement religieuse et il y échoua. Ces deux tableaux sont froids, d'une expression douteuse et, pour tout dire, ennuyeux. « Si nous vivions à une autre époque, écrit-il encore, j'exécuterais l'ensevelissement du Christ grand comme nature, et je tâcherais de prouver que je sais idéaliser quand il s'agit de Notre-Seigneur et de sa Mère; mais la poétique générale n'est plus là. Il faudrait être un bien grand génie pour que la foule se portât avec autant d'empressement et de sympathie devant les *Derniers Adieux de la Vierge à son Fils* que devant cette reine martyre d'hier, condamnée à mort par les passions politiques. » Je crois en effet que la poétique générale n'est plus là. Mais si la foule et même le public éclairé préfèrent sa *Marie-Antoinette* à sa *Vierge au pied de la Croix*, c'est que l'un de ces tableaux est bon et que l'autre ne l'est pas. Et il ne pouvait pas l'être pour plusieurs raisons : d'abord, parce que Delaroche, qui parle d'idéaliser, était un esprit trop positif pour écrire autrement qu'en prose, et qu'il est bien plus difficile d'idéaliser une figure isolée que de grouper l'ensemble d'un tableau; ensuite, parce que ces sujets sont tellement rebattus qu'il est impossible d'être neuf, d'être original sans en élargir le cadre. Ils sont pour ainsi dire stéréotypés : à quoi bon les recommencer, puisqu'on ne peut pas les renouveler?

J'ai tenu à faire ces réserves, pour montrer plus clairement dans quelles limites la religion devait être associée à l'art pour ne pas lui être préjudiciable, et combien Delaroche avait été heureusement inspiré en renonçant à faire des tableaux qui fussent uniquement des tableaux d'église.

Au moment où la mort l'a frappé, il mettait la dernière main à une série de toiles de petite dimension, dont les épisodes du Vendredi Saint faisaient tous les frais. Après avoir établi que ce qui caractérisait le talent de Paul Dela-

roche, c'était surtout l'introduction de l'élément dramatique dans la peinture, j'ai essayé de montrer successivement quand et comment cette tentative avait eu des résultats plus ou moins satisfaisants. Nous allons voir qu'en l'appliquant à la peinture religieuse, il a obtenu un succès véritable et complet.

La manière dont Paul Delaroche a interprété le drame de la Passion est entièrement neuve et inexplorée. Il en a retracé le poëme sans y faire intervenir celui qui en est le sujet. C'est en nous mettant sous les yeux l'émotion terrible de la Mère de Dieu et de tous ceux qui l'assistent qu'il a voulu nous émouvoir nous-mêmes, et il a réussi. Il a réussi, parce que, trop profondément ému lui-même pour recopier une fois de plus les banalités traditionnelles que tout le monde savait par cœur et dont le monde était las, c'est le cœur humain et non la tradition qu'il a mis en jeu pour exprimer ses sentiments. Toucher à la figure du Christ, quelque génie que l'on ait, sera toujours une entreprise téméraire. L'idéaliser, c'est impossible, on n'arrive qu'à l'abaisser à son propre niveau. Dans Marie, au contraire, l'humanité se retrouve. Ici c'est la mère qui souffre, et les angoisses du cœur maternel auront toujours des échos dans notre propre cœur.

Dans le tableau intitulé *la Vierge chez les Saintes Femmes*, c'est par la pensée que nous assistons à l'action principale. Le Christ est conduit au Calvaire, mais nous ne le voyons pas. Le cortége passe sous les fenêtres et nous n'apercevons que le bout des piques et l'écriteau qui doit surmonter l'arbre de la croix. Marie, agenouillée au milieu de la chambre, pâle, glacée, l'œil fixe et le regard avide, contemple avec une horreur extatique la scène qui se passe au dehors. Cette douleur immense et qui ne peut être consolée emplit seule tout le tableau. Des saintes femmes agenouillées par derrière, aucune ne s'avance pour la relever. Que dire à

une mère à qui l'on prend son fils? Madeleine éperdue, ivre de désespoir, moins forte que la Vierge sainte, n'a pu supporter cette vue : elle s'est affaissée au pied de la fenêtre. Près d'elle, saint Pierre arrête d'un geste le disciple bien-aimé saint Jean, qui se précipite pour jeter un dernier adieu au maître qui va mourir. Contraste heureux du transport spontané et irréfléchi avec la prudence qui a renié trois fois!

Les deux autres tableaux qui continuent le poëme sont conçus dans le même esprit et dans le même sentiment. Le second est le retour du Golgotha, le retour vers la maison vide et désolée; le troisième nous montre la Vierge en contemplation devant la couronne d'épines. C'est toujours la même douleur sans bornes, mais la douleur humaine, sans rien de vague ni de surnaturel, et c'est par là que Delaroche s'est élevé à une hauteur de vue et à une sublimité d'expression où n'atteignirent jamais les œuvres qui ont fondé sa réputation.

Le dernier Adieu des Girondins a toutes les qualités de l'*Hémicycle*, avec les avantages qui résultent de l'unité. La disposition des groupes et l'heureuse harmonie de l'ensemble en font, malgré l'exiguïté de ses dimensions, une page historique d'un haut intérêt et d'un grand style. Ne pouvant parler de ce tableau aussi longuement que je le voudrais et qu'il le mérite, je me borne à lui appliquer ce que j'ai déjà dit de la peinture religieuse, à savoir qu'une œuvre d'art, ayant en elle-même sa raison d'être, ne saurait être un plaidoyer. *Le dernier Adieu des Girondins* est un excellent tableau, rien de plus. A quelque parti qu'on appartienne, on doit l'admirer.

J'arrive enfin à la *Martyre* et à la *Cenci*, dont j'ai déjà dit quelques mots. Dans ces deux toiles que j'admire, pour ma part, sans aucune réserve, Paul Delaroche n'est plus ni l'historien souvent éminent, ni le dramaturge quelquefois

un peu vulgaire ; il est devenu un véritable poëte. Tout ce qu'on peut rêver d'angélique et de suave est réuni sous le nimbe lumineux qui flotte au-dessus de la tête de la jeune martyre. Son corps virginal glisse doucement à la surface du fleuve, chastement enveloppé dans une tunique à demi transparente. Ce fleuve, c'est le Tibre, et Delaroche savait aussi bien que personne que ses eaux n'ont ni la limpidité ni la pureté qu'il leur a données. Mais il s'est aperçu un peu tard qu'ici la couleur locale n'était plus de mise.

Connaissez-vous cette sombre et lamentable histoire des Cenci ? Si vous ne l'avez pas lue, je me garderai bien de vous gâter, par un récit navrant, le plaisir que vous a fait ou vous fera éprouver la vue du tableau de Delaroche. Innocente ou coupable, qu'on la juge comme on le voudra, qu'on la croie pure ou qu'on la croie flétrie, cette belle jeune fille au regard candide, au front pur, qui marche fièrement au supplice, le voile des parricides posé sur sa chevelure dorée, est une des créations les plus émouvantes que je connaisse. Ses mains et son visage ont été modelés avec amour, c'est la beauté moderne dans sa plus parfaite expression. Les belles pénitentes qui l'accompagnent et qui prient pour elle sans savoir quel est son crime, et sa mère écrasée sous la honte plus que sous la douleur et la crainte de la mort, achèvent de donner au tableau l'aspect le plus saisissant.

Je me résume. Quand Delaroche est mort, son tableau représentant *Marie devant la Couronne d'épines* n'était pas encore achevé. Il venait d'entrer dans une voie nouvelle où des succès plus grands et plus complets que tous ceux qu'il avait obtenus jusqu'alors l'attendaient. Sa dernière œuvre marquait un progrès sensible. Il y a plus d'élévation et de sentiment, plus de simplicité et de poésie. A quelque point de vue qu'on doive le juger, tous les gens impartiaux re-

connaîtront dans Paul Delaroche, malgré des fautes que personne ne peut éviter, un vrai talent, soutenu par une foi profonde en l'art, et un désir incessant de mieux faire. La place qu'il doit occuper dans la peinture moderne est naturellement marquée entre M. Eugène Delacroix et M. Ingres.

ARY SCHEFFER.

1858.

On n'a pas oublié que, malgré les instances réitérées de leurs admirateurs et de leurs amis, MM. Paul Delaroche et Ary Scheffer refusèrent obstinément de soumettre aux visiteurs cosmopolites de l'Exposition universelle le résultat d'une carrière noblement poursuivie et consacrée tout entière à l'art. Cette abstention parut alors singulière de la part de deux hommes si haut placés dans l'opinion, et fut attribuée à diverses causes. Les uns affirmaient que, fidèles à leurs convictions politiques, ils se faisaient un devoir de refuser leur concours à une fête nationale qui n'avait pu être ordonnée et ne pouvait être présidée par le souverain de leur choix. D'autres, plus sceptiques, répondaient que la politique n'était pour rien dans cette affaire. Ces derniers assuraient que le seul souverain dont ils eussent à se plaindre, et dont ils récusaient l'autorité pour ce motif, c'était le public qui, de connivence avec la critique, leur retirait tous les jours une petite partie de cette estime exagérée qui avait rendu leurs noms si promptement célèbres. Ils disaient que la date de leurs plus grands et de leurs plus incontestables succès était déjà fort éloignée, et que depuis cette époque d'autres avaient grandi, qui pouvaient maintenant être pour eux d'un voisinage redoutable. On ajoutait

que, depuis qu'ils s'étaient retirés de la lice, la critique s'était enhardie à leur égard d'une façon inquiétante, et que l'opposition qui se manifestait sourdement était déjà de force à leur faire préférer soit d'anciens rivaux, soit de nouveaux venus. Ces sceptiques n'avaient pas complétement tort; mais M. Ary Scheffer et M. Paul Delaroche, en se tenant systématiquement éloignés de toutes nos Expositions périodiques, et principalement de celle de 1855, commirent volontairement la plus grande faute que puisse commettre un artiste contemporain. M. Ingres l'a bien compris, lui qui, après s'être retranché si longtemps dans sa dignité comme le héros d'Homère pleurant sur ses noirs vaisseaux le rapt de la belle Briséis, a consenti enfin à désarmer sa colère au jour marqué par les destins pour la prise d'Ilion.

Cette faute, dont j'indiquerai plus tard les résultats, est devenue irréparable, aujourd'hui que l'Exposition universelle a fermé ses portes après avoir décerné ses couronnes. Mais on s'explique difficilement que deux peintres d'une intelligence aussi noble aient résisté, par un sentiment de rancune puéril et mesquin, au désir bien légitime de justifier leurs anciens triomphes par de nouvelles victoires, et de dévoiler, par leur seule présence, ces prétendus torts de la critique dont ils se sont montrés si cruellement blessés. Les artistes devraient savoir, par maint et maint exemple, que le public est avant tout un maître insoucieux autant qu'inconstant, qui n'impose point son admiration à qui ne la cherche pas, et qui oublie volontiers ceux qui l'évitent. Certes, nul n'a oublié ni Paul Delaroche ni Ary Scheffer; mais, après les premiers regrets consacrés à leur absence, les visiteurs de tous les pays en ont pris leur parti, et trop facilement sans doute pour que la gloire de ces deux maîtres n'en subît pas quelque échec.

Tout peintre qui a fait un tableau, et qui l'expose parce qu'il le croit bon, peut bien, dans son for intérieur, refuser à la critique le droit de le trouver mauvais; il a ses raisons pour cela, qui en valent bien d'autres. Mais, s'il nie le droit de la critique, il est une chose qu'il ne peut nier, c'est l'importance qu'elle a prise dans nos mœurs et l'influence qu'elle exerce sur la réputation des poëtes et bien plus encore sur celle des artistes. Refuser de se soumettre aux jugements qu'elle prononce, c'est se refuser à soi-même les douces joies de la célébrité. La gloire d'un peintre est une plante fragile qui peut bien pousser seule, mais qui ne fleurit pas sans les soins de jardiniers diligents. Ces critiques, dont MM. Delaroche et Ary Scheffer croyaient avoir à se plaindre, ont été les architectes de leur renommée. Qu'un homme d'un talent véritable vienne à se révéler aujourd'hui, la critique ne manquera pas de lui faire l'accueil le plus favorable. Mais, s'il dément l'an prochain les promesses de son pinceau, est-ce à dire qu'elle doive continuer à célébrer ses louanges et à préparer son apothéose future? En agissant ainsi on rendrait à l'art les plus déplorables services. Et à supposer même que M. Ary Scheffer se soit constamment tenu dans la voie qui pouvait faire de lui un artiste de premier ordre, quel si grand mal y avait-il donc à ce que la nature de son talent et de ses tendances particulières fût scrupuleusement analysée et sérieusement discutée? La critique n'est pas une et absolue, elle est essentiellement individuelle. Ce que l'un affirme, l'autre a le droit de le nier, à condition pourtant d'apporter des preuves à l'appui de son dire. Les critiques ne sont pas infaillibles, et c'est précisément des contradictions possibles de chacun d'eux que naît la discussion, c'est-à-dire ce qui fait la célébrité des artistes. N'est pas discuté qui veut. C'est le propre de la médiocrité de n'être jamais contestée.

Quant aux conséquences de leur abstention au Salon de 1855, les peintres dont nous parlons auraient pu facilement les prévoir, s'ils s'étaient rendu un compte bien exact de la place qu'ils occupent dans l'art contemporain. Le principal mérite de l'école française actuelle, c'est d'être en quelque sorte la synthèse de toutes les autres. Chaque individu, considéré isolément, est assurément fort loin d'égaler en valeur intrinsèque des individualités aussi puissantes que les Michel-Ange et les Rubens; mais il n'est aucun genre qui n'ait en elle son représentant. Tel est, si nous ne nous trompons, le rôle qu'à son insu elle était appelée à jouer; telle est aussi sa force, tel est son génie. Ce rôle, tout éclectique, elle a su le remplir assez dignement pour que la postérité lui assigne un rang des plus honorables parmi les écoles des temps passés. Ary Scheffer et Paul Delaroche, par leurs qualités comme par leurs défauts, représentent dans l'école romantique deux nuances parfaitement distinctes et caractéristiques. La part qui leur revient dans l'édifice bâti à frais communs est si peu indifférente, qu'eux absents, il est absolument impossible de se faire une juste idée de l'ensemble. Leurs noms, ainsi que ceux de plusieurs autres maîtres dont nous n'avons pas à nous occuper en ce moment, sont comme les anneaux qui relient en ses divers points la chaîne de l'art moderne. Qu'un des anneaux vienne à manquer, le lien est rompu et toute idée d'ensemble s'évanouit. Les œuvres de M. Paul Delaroche et de M. Ary Scheffer sont comme des jalons intermédiaires placés entre les œuvres de M. Eugène Delacroix et de M. Ingres, et destinés à leur servir de trait d'union. Aussi, le vide laissé par leur absence n'a t-il pu être entièrement comblé par le concours de tous les talents de premier ou de second ordre qui se pressaient en foule aux portes de l'Exposition universelle, et il a vivement affecté tous ceux qui veulent bien en-

core aujourd'hui se préoccuper des véritables intérêts de l'art.

J'ai dit que la faute qu'ils ont commise en se tenant de parti pris à l'écart était désormais irréparable; et il me semble que l'exposition récente des œuvres de Paul Delaroche l'a suffisamment prouvé. Les amis de l'auteur de *Jane Grey* ont naturellement trouvé que la critique avait été beaucoup trop sévère à l'égard d'un artiste qui avait été toute sa vie animé des plus louables intentions. La critique n'a été que juste. Si les intentions de Delaroche étaient excellentes, sa peinture était loin d'être irréprochable, et si l'on doit tenir compte des intentions en morale, il n'en est pas de même en fait d'art. La critique, qui avait eu pour ce peintre une excessive complaisance, n'a fait en cette occasion que réparer ses anciens torts. Elle a formulé avec beaucoup de netteté et avec un admirable ensemble un jugement anticipé sur celui de la postérité. Que les amis de M. Ary Scheffer nous préparent pour demain une semblable exhibition de ses œuvres anciennes et de ses œuvres posthumes, le résultat sera le même. Sa gloire était d'avoir une physionomie à part dans cette galerie de célébrités contemporaines, si nombreuse et si variée. Je souhaite cependant qu'il ne soit pas trop tard pour lui de se produire en public, après cet exil volontaire qui a beaucoup trop duré. Mais je doute qu'il puisse soutenir à lui seul le fardeau d'une renommée acquise en commun, dans une lutte où les rivaux étaient pour lui autant d'alliés. L'historien qui entreprend le récit d'une campagne voit nécessairement les choses de trop haut pour pouvoir mettre en relief les fautes et les défaillances de chacun des chefs. Pourvu qu'il fasse jaillir la lumière sur le résultat finalement acquis, son but est atteint. Mais le biographe, qui retrace la part que chaque individu a prise dans l'action, ne s'en tient pas là. Il voit de près les erreurs de son modèle, et ne lui fait pas

grâce d'un défaut. La part de M. Ary Scheffer dans la lutte contre les derniers débris de l'école de David n'a pas été insignifiante; mais quand on le verra paraître isolé de ses compagnons d'armes, on oubliera que lui aussi était là, et qu'il a contribué comme les autres à la victoire. C'est un malheur, sans doute, mais celui-là seul en est responsable qui a voulu qu'il en fût ainsi. D'ailleurs, si l'artiste y perd, le public pourra bien aussi avoir à s'en plaindre, car la comparaison sera bien plus difficile à faire. Les tableaux, il est vrai, ne changent guère, mais qui ne sait combien les souvenirs s'émoussent, qui ne sent combien les impressions se modifient après un intervalle de deux ou trois années! En tout cas, cette confrontation que nous allons faire par une analyse rétrospective, eût été bien plus utilement tentée, cela est hors de doute, si toute la partie du public auquel ce travail est destiné eût été à même de la faire tout d'abord, d'un seul coup d'œil et par son propre jugement.

N'ayant pas eu l'honneur de connaître personnellement M. Ary Scheffer, nous croyons être dans les conditions les plus favorables pour le juger avec une entière indépendance et avec la plus stricte impartialité. Si nous ne professons pas pour l'artiste et pour ses œuvres une admiration sans bornes, nous avons du moins pour l'homme, pour l'élévation de son esprit, pour la dignité de sa vie et pour la noblesse de son caractère la plus respectueuse sympathie.

Ary Scheffer est né en 1795, à Dordrecht, en Hollande, dans le voisinage de Leyde, patrie de Rembrandt. Son aptitude pour les beaux-arts se révéla de fort bonne heure, et lui indiqua sa véritable vocation à un âge où l'on n'a pas coutume de se préoccuper sérieusement de l'avenir. Bien qu'on ne fasse plus aujourd'hui grand cas de ce qu'on appelle vulgairement les *petits prodiges*, il n'est pas hors de

propos de noter qu'à huit ans, sans autres ressources et sans autre enseignement que ceux de sa jeune imagination, il dessinait avec beaucoup de verve, et plus de hardiesse qu'il n'en a montré depuis, de grandes compositions qui furent sans doute très-applaudies des amis de la famille, mais qui eurent pour résultat immédiat de lui gâter la main. Le père d'Ary Scheffer était lui-même un peintre d'un certain mérite; c'était en même temps un homme d'un jugement très-droit, qui n'eut pas un instant la pensée d'entraver la carrière de son fils. Aussi celui-ci eut-il le bonheur de pouvoir se livrer au penchant qui l'entraînait sans avoir à soutenir aucune de ces luttes décourageantes qui laissent toujours de si funestes traces dans la vie d'un artiste. Le père mourut vers 1808, laissant à sa veuve trois enfants en bas âge dont l'éducation était encore à faire. Ary était l'aîné; le second, nommé Arnold, se distingua plus tard parmi les rédacteurs du *National*. On sait qu'Henri, le plus jeune des trois, a été le meilleur, sinon le seul élève de son frère. Mme Scheffer était heureusement une femme d'une intelligence peu commune et d'une âme capable de pousser le dévouement maternel jusqu'à ses dernières limites. Ses fils s'annonçaient comme devant être des hommes d'un esprit éminent : elle en fit des hommes de cœur. Sentant bien que leur ville natale ne disposait pas de ressources suffisantes pour développer les riches facultés qui se manifestaient en eux, elle eut le courage de s'expatrier, et vint avec eux à Paris. La France, qui n'était d'abord que leur patrie adoptive, devint bientôt leur patrie véritable.

La gloire de David était déjà sur son déclin, mais son école était encore la seule à qui l'on confiât le soin de former des artistes. Ary Scheffer entra dans l'atelier de Pierre Guérin. Il avait environ quinze ans. Comme la plupart des élèves de Guérin ont fait preuve, par la suite, d'une indé-

pendance assez marquée, il est difficile d'apprécier aujourd'hui l'influence que ses leçons purent avoir sur la direction de son nouvel élève. Ce qui est plus certain, c'est que la facilité surprenante qu'on remarquait en lui ne séduisit que médiocrement son maître. Il se donna même, à ce qu'il paraît, beaucoup de peine pour réformer les écarts d'une imagination qui lui paraissait déréglée. Il l'engagea surtout à se tenir en garde contre certaines habitudes d'incorrection que le défaut de direction lui avait fait contracter, et nous ne lui ferons pas un crime d'avoir insisté sur ce point.

Le coup d'essai du jeune Hollandais ne fut pas un coup de maître. Qui se rappelle aujourd'hui *Abel et Thirza priant sur le seuil de leur cabane?* Ce tableau, d'un style semi-classique, ne fit pas grand fracas au salon de 1812. C'était l'œuvre très-indécise d'un écolier qui cherche sa voie. S'il fut remarqué, au moins ne laissa-t-il pas soupçonner la nature du talent qui devait plus tard rendre si célèbre le nom de son auteur. Guérin, qui n'avait pas exposé, put se croire suffisamment représenté par cette toile qui sortait de son atelier et qu'à la rigueur il aurait pu signer. La seule chose qui appartînt en propre à l'écolier, c'était le choix du sujet. Il faut dire qu'à cette époque le *Génie du Christianisme* avait déjà, depuis plusieurs années, mis en désarroi toutes les divinités olympiennes. Le goût de l'antique allait faiblissant de jour en jour; la royauté de Voltaire courait les plus grands risques : déjà quelques jeunes gens « osaient aller à la messe. » Je ne sais si l'effet produit fut aussi sensible au point de vue des mœurs, mais, en peinture, le boudoir de Vénus se désemplissait visiblement au profit du culte de la Madone. Fort heureusement pour Ary Scheffer, cette disposition générale des esprits ne fut pas un revirement passager. Si cet état intellectuel, au lieu de faire de nouveaux progrès, se fût arrêté en chemin, adieu les

rêves ! Son nom restait à tout jamais obscur. L'art païen, en dépit des assertions contraires d'hommes aussi éminents que M. Quatremère de Quincy et M. Cousin, est presque uniquement plastique, et il est impossible de ne pas concevoir les fictions mythologiques telles qu'elles nous ont été transmises par les sculpteurs grecs. Or, suivez le talent d'Ary Scheffer dans toutes ses évolutions, vous n'y trouverez rien de plastique. Si cet élément essentiel était tout l'art, comme quelques-uns le prétendent, le peintre dont nous parlons n'aurait jamais été un artiste. C'est un sens qui lui manquait absolument. Supposez Scheffer élève de David en 1795, vous n'aurez qu'un classique dépaysé qui ne se fût même pas fait jour à côté de Prud'hon. Il est vrai qu'on le vit au salon suivant exposer une *Eurydice expirant dans les bras d'Orphée*, mais l'idéal grec n'existe déjà plus dans le délicieux épisode du dernier chant des *Géorgiques*. Il a subi, en passant par l'âme tendre et rêveuse de Virgile, une métamorphose complète. *Ah! miseram Eurydicen!* Ce n'est pas Eurydice, ce n'est pas Orphée, c'est ce cri douloureux du poëte qui est allé droit au cœur du futur peintre de *Francesca*.

En ce temps-là, l'auteur de *Léonidas* et des *Sabines* expiait sur la terre étrangère le crime de David le régicide. L'art français, resté sans chef, se garda bien de suivre la route de Bruxelles. La réaction, longtemps comprimée sous une domination énergique, commençait à avoir conscience d'elle-même. Elle n'éclata pourtant que quelques années plus tard, quand Géricault exposa, en 1819, le *Naufrage de la Méduse*, qui n'eut pas un succès immédiat. Cette profession de foi de la peinture et de l'art romantiques n'a pas signalé, comme nombre de gens se l'imaginent, les débuts de Géricault. Son *Chasseur à cheval*, exposé en 1812 sous le titre de *Portrait équestre* de M. D. (M. Dieudonné, lieutenant des guides de l'empereur), lui avait valu

une médaille d'or, et un blâme énergique de la part de David. « D'où cela sort-il ? Je ne reconnais pas cette touche, » s'était écrié ce dernier qui avait, comme tous les gens obstinés, la vue un peu courte. La touche, en effet, ne rappelait en aucune façon celle de Pierre Guérin, dont Géricault subissait aussi les leçons. Elle était néanmoins déjà celle d'un maître, quoique le grand artiste fût à peine âgé de vingt ans. Nul doute qu'Ary Scheffer n'ait eu à cette époque de fréquents rapports avec son camarade d'atelier, et qu'il ne fût d'accord avec lui pour hâter la chute de l'école classique. Mais il fallait, pour donner le signal et soutenir le nouvel étendard, tout autre chose que des désirs vagues et des tendances généreuses. Il fallait un esprit prompt et une main sûre, qualités qui ne furent jamais celles de Scheffer. L'effort audacieux de Géricault en 1819 le trouva encore inquiet, et trop irrésolu ou trop faible pour engager la lutte. *La mort de saint Louis* (1817) n'était qu'un compromis pénible entre deux influences exigeantes et jalouses. Le *Dévouement des bourgeois de Calais* et *Socrate défendant Alcibiade à la bataille de Potidée* (1819) avaient des qualités plus pittoresques que ses premiers essais, mais sans trahir aucun parti pris. La vue de l'*Odalisque*, de M. Ingres, nouvellement arrivée de Rome, et qui eut un succès beaucoup moins contesté que celui de la *Méduse*, dut redoubler ses hésitations. Il ne se décida pas. L'exemple de Géricault (mort en 1824) fut perdu pour lui. Il fallut qu'un nouveau combattant se présentât armé de pied en cap pour le décider à prendre rang parmi les novateurs.

En vain, avec *Clytemnestre* et *Didon* (salon de 1817), Pierre Guérin s'efforçait-il d'opposer aux nouvelles doctrines l'autorité de son exemple et de ses leçons. Il était dit que de son école sortirait en peu de temps toute la jeune phalange destinée à renverser le vieil échafaudage du maître en exil. Quand le tableau de M. Eugène Delacroix, *Dante et*

Virgile aux enfers, parut, en 1822, ce fut un scandale inouï. Les hardiesses de Géricault pouvaient encore, en quelque sorte, se justifier, aux yeux des partisans absolus de l'ancien régime, par l'exemple, funeste à leurs yeux, de l'auteur des *Pestiférés de Jaffa*. Mais pour M. Eugène Delacroix, il n'y avait aucun précédent, aucune excuse possible. Cette fois, le nouveau venu rompait en visière avec toutes les traditions reçues; c'était un barbare, un Vandale, un transfuge de l'art. Les foudres mythologiques avaient heureusement perdu beaucoup de leur prestige. Dix ans plus tôt, M. Eugène Delacroix n'eût pas échappé à la colère des dieux infernaux. Tandis que les anciens jetaient les hauts cris, les jeunes gens battaient des mains. C'est à la faveur du tumulte qu'Ary Scheffer, entraîné comme les autres, se laissa enrôler.

On peut dire qu'il se précipita tête baissée dans la mêlée. S'il avait été lent à prendre l'initiative, il fut prompt à excéder les limites. Son *Gaston de Foix trouvé mort après la bataille de Ravenne* (salon de 1824, — Musée de Versailles) passerait aisément aujourd'hui pour un des plus mauvais ouvrages de M. Eugène Delacroix. L'imitation, du reste, est flagrante; malheureusement, il lui est arrivé ce qui arrive à tous les imitateurs : il s'est approprié tous les défauts du modèle, sans lui emprunter les grandes qualités qui les font oublier. Les procédés techniques d'un peintre aussi merveilleusement doué que M. Eugène Delacroix ne sont jamais l'effet d'un pur hasard. L'idée préconçue et l'exécution matérielle ont chez lui, comme chez tous les grands maîtres, un lien invisible dont les imitateurs ne trouvent jamais le secret. Pour pouvoir les imiter avec succès, il faudrait abjurer d'avance toute personnalité, penser comme eux, voir la nature par leurs yeux, et vivre de la vie qui leur est propre. Faute d'avoir pu réunir toutes ces conditions indispensables, Ary Scheffer, dans son *Gaston de Foix*,

n'a fait que décréditer, par une exagération malencontreuse, un genre qu'une excessive originalité rendait déjà suspect. Son dessin, auquel on n'avait pu reprocher jusqu'alors qu'un peu de mollesse, était devenu tout à coup systématiquement incorrect. Sa couleur, d'ordinaire assez sobre, avait pris, dans certaines parties, une intensité d'autant plus extravagante que les lois les plus élémentaires de l'harmonie y étaient outrageusement violées. Pour ne citer qu'un exemple de ces deux erreurs volontaires, le cardinal de Médicis (depuis Léon X) se trouve dans un groupe de généraux espagnols et vénitiens faits prisonniers pendant la bataille, et joue au milieu d'eux le rôle le plus ridicule. Sa robe rouge tranche sur le noir opaque des autres costumes avec un éclat insupportable, et sa figure, encore plus insignifiante dans le tableau que celles de Bayard, de La Palice et de Lautrec, est dessinée avec une négligence impardonnable. Un seul détail sauve l'ensemble, c'est la tête du jeune héros expirant dans les bras de ses compagnons d'armes. Ses longs cheveux blonds, échappés de son casque qui se détache, flottent en boucles éparses sur des traits que les blessures ont respectés. Ce pâle visage aux contours presque féminins a déjà beaucoup du charme suave que Scheffer a un peu trop exploité dans des compositions d'un tout autre genre dont nous aurons à parler plus tard. On se rappelle, en le voyant, cette touchante ballade de Uhland où le poëte allemand compare, sans trop d'invraisemblance, la mort à un baiser.

La lassitude que le public commençait à éprouver pour les grandes compositions épiques dont l'école de David faisait un si étrange abus, avait donné naissance, depuis une quinzaine d'années, à ce qu'on appela la peinture de genre. Aujourd'hui que les peintres de genre occupent à eux seuls la plus grande partie de l'espace consacré à nos Expositions périodiques, il n'est plus nécessaire d'expliquer ce nom

donné dédaigneusement par les peintres d'histoire à des productions indignes, à leur avis, de l'art sérieux qu'ils pratiquaient eux-mêmes avec un succès de plus en plus douteux. La *Mort de Gaston de Foix* parut en 1824, accompagnée d'une dizaine de tableaux de genre, tels que le *Retour du jeune invalide*, la *Bonne vieille*, l'*Enfant qui pleure*, dont l'analyse serait fastidieuse. Ils ont d'ailleurs été popularisés par la lithographie et la gravure. Ces petites scènes familières, traitées avec plus de sentiment que de science, furent accueillies bien plus favorablement par la foule que la grande toile historique présentée par l'artiste comme son œuvre capitale. Cette préférence, fort bien motivée, à part un engouement qui peut nous paraître excessif, contenait une leçon des plus salutaires, dont Ary Scheffer ne sut malheureusement pas profiter. Nul n'était moins que lui à la hauteur de ces compositions dites historiques, qui exigent des facultés toutes spéciales de conception, de composition, de style, et qui ne souffrent jamais la médiocrité. Son esprit, naturellement tendre et rêveur, pouvait bien lui fournir des épisodes gracieux ou touchants, mais non cette science positive de distribution du sujet, de balancement des groupes et d'harmonie générale dont tout peintre d'histoire doit connaître à fond les règles impérieuses et les ressources, avant d'oser se produire en public. *Charlemagne présentant les capitulaires à l'assemblée des Francs* (1827) ne valait pas mieux, et ne fut pas mieux accueilli que la *Mort de Gaston de Foix*. Nous verrons bientôt quelles circonstances heureuses en apparence, et en réalité désastreuses pour la gloire de Scheffer, l'engagèrent, après 1830, à persévérer dans le culte de la peinture historique.

Les *Femmes souliotes*, qui parurent en 1828, n'étaient pas encore d'un coloriste consommé, mais elles révélaient un immense progrès dans la partie pratique de l'art. Les riches

costumes grecs y étaient traités avec une habileté et une sûreté de main qui n'étaient pas familières au peintre de *Gaston de Foix*. La lumière était distribuée sur la toile d'une manière assez difficile à justifier, mais dans les parties éclairées les chairs étaient d'une transparence irréprochable. Malheureusement, il n'en était pas de même des parties ombrées, dont la lourdeur opaque produisait avec les lumières un contraste discordant. Ce défaut, très-sensible dans les *Femmes souliotes*, fut vivement critiqué. On ne tint pas compte à l'artiste de son intention, qui était louable. En voulant adoucir l'éclat un peu tapageur de ses premières tentatives de coloriste, il avait étendu un voile de clair-obscur sur une partie de son tableau, et n'avait réussi qu'à éteindre toutes les couleurs vives d'une façon trop uniforme. Mais les figures du premier plan étaient peintes et dessinées avec une extrême délicatesse, et modelées avec beaucoup de soin. C'est là surtout qu'était le progrès dans l'exécution matérielle. Quant au choix du sujet, il n'avait pas seulement le mérite de l'actualité, il donnait au peintre l'occasion de développer les qualités d'expression et de sentiment qui lui étaient naturelles et qu'il possédait déjà à un haut degré.

A l'époque où il peignait les *Femmes souliotes*, Ary Scheffer avait déjà compris qu'en marchant sur les traces de M. Eugène Delacroix il ferait toujours fausse route. L'auteur du *Massacre de Scio* avait adopté dès ses débuts, par tempérament plutôt que par choix, des procédés de peinture trop scabreux pour pouvoir jamais faire école. On peut pardonner certains écarts à une individualité aussi puissamment originale que la sienne, mais on ne peut souffrir que l'exagération violente et l'incorrection volontaire passent chez nous à l'état de système. La dernière victime de cette imitation outrée dont j'ai déjà montré les dangers, fut M. Chassériau, dont le *Vercingétorix* fit si piteuse figure à

l'Exposition universelle. Ary Scheffer donna cet exemple, assez rare dans l'histoire de l'art, d'un peintre qui, appliqué toute sa vie à faire autrement et à faire mieux qu'il n'avait fait, devient de plus en plus sévère pour ses propres productions, au point de faire disparaître insensiblement jusqu'aux qualités de ses défauts. Toutefois, ce changement radical dans sa manière d'envisager, non-seulement l'apparence extérieure, mais le but idéal de l'art, n'arriva qu'après de nombreux tâtonnements, dont il nous faut indiquer la cause et les manifestations successives.

On sait ce qu'était devenue, sous l'Empire et sous la Restauration, la littérature française du dix-septième siècle dans les mains de ses derniers représentants. Quand la prosodie est complète, c'est que l'art est mort. La tragédie, énervée par les plates et stériles productions des petits-fils dégénérés de Corneille et de Racine, n'était plus depuis longtemps le fruit de l'inspiration, mais du métier. Aussi recueillait-elle une large part du mépris bien mérité sous lequel succombait l'école de David. Une réaction était devenue nécessaire ; elle nous vint du dehors, et l'influence de l'étranger s'étendit tant sur la littérature que sur les arts. L'Angleterre et l'Allemagne, sur lesquelles avait principalement pesé la domination intellectuelle de la France, eurent enfin leur tour. L'esthétique nouvelle, brusquement substituée à l'ancienne, eut pour introducteurs parmi nous, d'une part lord Byron, génie amer, sceptique, fatal, comme on disait alors, et d'autre part l'enthousiasme ardent, ténébreux, mystique de la jeune Allemagne. Shakspeare, qui n'avait eu de son vivant qu'une gloire douteuse, reçut, au détriment de Corneille, des apothéoses posthumes qui, pour être tardives, n'en eurent que plus de retentissement. Sa poétique bizarre, commentée de mille manières, fut déclarée la seule bonne, et adoptée unanimement

comme signe de ralliement. Gœthe, dans plusieurs de ses écrits, et particulièrement dans *Wilhelm Meister*, professa un des premiers pour l'auteur d'*Hamlet* une admiration sans bornes, qui se propagea rapidement de l'autre côté du Rhin et nous revint démesurément accrue et fortifiée. Personne n'a mieux compris et développé que Henri Heine l'origine et les diverses vicissitudes de ce mouvement littéraire, qui avait en Allemagne deux causes principales : d'un côté, le sentiment religieux en lutte avec les systèmes philosophiques de Kant, Fichte, Schelling, Hégel ; de l'autre, l'exaltation nationale qui fermentait sourdement dans les Universités et qui éclata à la bataille de Leipsick. Les tendances mystiques qui se manifestèrent à cette époque ont produit dans les arts l'idéalisme abstrait de Cornélius et d'Overbeck (théorie souvent aussi vague et aussi inintelligible pour nous que l'idéalisme transcendental de Fichte), et, dans la poésie, les tragédies humanitaires de Schiller et les souffrances sentimentales de Werther. Au mysticisme germanique devait nécessairement s'allier le goût du moyen âge avec ses cathédrales gothiques, ses légendes fabuleuses et ses extases monacales : telle est encore l'origine de la renaissance du style ogival, de la réhabilitation des maîtres antérieurs à Raphaël, et de la création de *Gœtz de Berlichingen* et de *Faust*.

Tout cela fort heureusement n'est pas venu intégralement jusqu'à nous. Le principe de toutes ces restaurations nous étant en somme complétement étranger, nous n'en avons pris que ce qui était à notre usage, sans nous rendre solidaires du reste. Nous avons sagement sucé le lait sans demander compte à la nourrice de ses origines. Les disputes philosophiques qui s'agitaient si laborieusement dans les Universités de Tubingue, de Heidelberg, de Halle et d'Iéna, à l'époque de la guerre de l'indépendance, n'arrivèrent pas

jusqu'à nos oreilles. Quant à Cornélius, Overbeck, Schnorr, Philippe Veit, leurs efforts rétrospectifs n'eurent pas davantage le bonheur de rencontrer chez nous beaucoup d'adeptes. Le culte du moyen âge et une sympathie pleine d'admiration pour les poëtes de l'école allemande, voilà tout ce que les novateurs étrangers nous ont donné.

Les germes vivifiants jetés un peu au hasard dans une terre féconde ne tardèrent pas à fructifier. Toute l'école romantique, Victor Hugo comme Eugène Delacroix, est née de ce chaos. Nulle part, même dans leur propre pays, le chantre de *Lara* et celui de *Mignon* n'ont été interprétés et *illustrés* avec autant de bonheur que chez nous. Si les Français savaient l'allemand, ou si les poésies des *Niebelungen* avaient été traduites dans notre langue, les peintres français de 1820 les auraient promptement rendues populaires. A défaut du moyen âge allemand, le moyen âge italien fut mi à l'ordre du jour. Dante, père de la poésie méridionale, Pétrarque, l'amant trop vanté de Laure, et l'Arioste, que Michel Cervantes n'a pu tuer, acquirent dès lors une vogue qu'ils ne perdront pas de sitôt Les noms de Béatrice et de Laure ont résonné sur toutes les cordes de la lyre française, et M. Ingres lui-même (qui le croirait?) a daigné s'attendrir sur les malheurs de la sensible Angélique. Chose merveilleuse! Walter Scott, le Tasse, Camoëns, Milton, Young, Bürger, Gœthe, en un instant, tous les poëtes eurent chez nous droit de cité, les poëtes français exceptés.

Ce fut vers 1830 qu'Ary Scheffer commença à étudier sérieusement ces poëtes et à se pénétrer de leur esprit. Leur contact acheva de développer en lui cette sensibilité maladive, dont la trace est empreinte sur tous ses derniers ouvrages. David avait coutume de dire « qu'il prenait ses sujets dans les historiens et les prosateurs, pour être maître de les poétiser à sa manière ; » en prenant désormais ses

sujets dans les poëtes, Ary Scheffer fit mieux. De toutes les facultés poétiques, l'invention était la seule qui lui fît complétement défaut. Aucun des types dont il s'est servi ne lui appartient en propre. Mais s'il ne les a pas entièrement créés, on ne peut dire qu'il les ait copiés. Son talent et son originalité consistent à les avoir transformés par une manière de voir et de sentir que personne n'est en droit de lui réclamer. On a dit avec raison qu'il était plutôt littérateur que peintre; c'est à ce défaut qu'il doit d'avoir toujours trouvé plus de sympathie auprès du public qu'auprès des artistes. Toutefois, à l'époque où il peignit, d'après Byron, le *Giaour* (1833) et *Médora*, sujet tiré du *Corsaire* (1834), il était encore peintre et presque coloriste. Du moins il s'efforçait de l'être dans *Eberhard le Larmoyeur* (1834,— Musée du Luxembourg), tableau qui présente le contraste assez singulier d'une ballade de Schiller, traduite avec la couleur de Rembrandt. Je fais le plus grand cas, pour ma part, de la couleur de Rembrandt, mais j'estime que les peintres qui l'ont imitée, comme l'Anglais Reynolds et comme Ary Scheffer, au moyen de nombreux glacis de bitume, n'ont pas obtenu tout l'effet qu'ils en attendaient. C'est que le coloris, surtout chez le dernier, n'était pas le produit spontané d'un besoin naturel ; c'était plutôt une affectation que rien ne justifiait. Au point de vue de la pensée et du sentiment, l'âme rêveuse du peintre s'était parfaitement identifiée avec l'âme mélancolique du poëte. Le sujet de ce tableau est bien connu : « Et tandis que nous, dans notre camp, nous célébrons notre victoire, que fait notre vieux comte ? Seul dans sa tente, devant le corps mort de son fils, —il pleure. » C'était, pour ainsi dire, une répétition du *Gaston de Foix trouvé mort après avoir remporté la victoire de Ravenne*. Seulement, ici, l'action est plus resserrée, plus intime et par conséquent plus saisissante. La tête du jeune guerrier, couché dans sa brillante armure, ne diffère ni

par les formes, ni par l'expression de celle de Gaston, mais elle gagne infiniment à être isolée d'une foule de détails insignifiants ou inutiles.

Ary Scheffer a bien prouvé, en mainte circonstance, que les sujets tristes pouvaient seuls concorder avec les habitudes de son esprit. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit redevable à Dante « grande âme immortellement triste, » de l'idée d'où est sortie l'œuvre qu'on doit considérer comme le suprême effort de son génie. *Dante et Virgile rencontrant aux enfers l'ombre de Francesca di Rimini et de Paolo*, tel est le titre sous lequel le chef-d'œuvre d'Ary Scheffer, peint vers 1833, fit son apparition au salon de 1835. L'admiration qu'il excita fut presque sans aucune restriction, et jamais admiration ne fut mieux méritée. Le peintre aurait pu dire au poëte, en lui montrant son œuvre, ce que Dante dit lui-même à Virgile, dans le premier livre de l'*Enfer :* « O gloire et lumière de tous les autres poëtes, puissent me recommander auprès de toi la longue étude et le grand amour qui m'ont fait rechercher ton livre! Tu es mon auteur et mon maître, tu es le seul dont j'aie pris le beau style qui me fait honneur. »

Quand on commence à citer Dante, on ne saurait trop citer. Il est du reste indispensable de se rappeler les propres expressions du grand poëte florentin, pour bien comprendre sa pensée tout entière et les difficultés de toute sorte que l'artiste avait à surmonter. Le vieux gibelin, conduit par Virgile, est arrivé au second cercle de l'enfer :

« Je parvins dans un lieu *muet de toute lumière,* qui mugit comme la mer sous la tempête quand elle est battue par les vents contraires. L'ouragan infernal, qui ne s'arrête jamais, entraîne les esprits dans son tourbillon, et les tourmente en les roulant et en les entre-choquant. Lorsqu'ils arrivent au bord du précipice, ce sont des cris, des sanglots, des lamen-

tations, et ils blasphèment la vertu divine. J'appris que, par ce tourment, étaient punis les pécheurs charnels qui mettent la raison au-dessous du désir; et, comme dans un temps froid les étourneaux sont emportés par leurs ailes en troupes nombreuses et pressées, ainsi cette rafale emporte les mauvais esprits. De çà, de là, en haut, en bas, le vent les ballote; nul espoir de trêve ou d'adoucissement dans leur peine ne vient les consoler. Et, comme les grues vont chantant leur lai et forment dans l'air de longues files, ainsi je vis venir, traînant leur plainte, des ombres emportées par la tourmente....

« O poëte, dis-je, je parlerais volontiers à ces deux qui vont ensemble et paraissent si légers au vent.

« Et lui : — Tu verras quand ils seront près de nous; et alors, prie-les, au nom de l'amour qui les entraîne, et ils viendront.

« Aussitôt que le vent les eut portés vers nous, j'élevai la voix : — O âmes désolées, venez nous parler, si nul ne l'empêche.

« Comme des colombes appelées par le désir, avec les ailes ouvertes et immobiles, volent à leur doux nid à travers l'air, portées d'un seul vouloir, ainsi ces deux âmes sortirent de la foule où est Didon, venant à nous à travers l'air malfaisant, tant mon appel affectueux eut de force sur elles. »

Alors Francesca commence le récit de sa lamentable histoire :

« L'amour, qui se prend vite aux nobles cœurs, rendit celui que tu vois épris du beau corps dont je fus dépouillée d'une manière qui me flétrit encore. L'amour, qui ne fait grâce d'aimer à nul être animé, m'enivra tellement du bonheur de mon amant, que, comme tu le vois, il ne peut pas m'abandonner; l'amour nous a conduits à la même mort! Le cercle de Caïn attend celui qui nous a ôté la vie.

« .... Tandis qu'un des esprits parlait ainsi, l'autre pleu-

rait si fort, que je défaillis de pitié, comme si je mourais, et je tombai comme tombe un corps mort. »

Pour transporter cette sublime apparition des vers éthérés de Dante sur une toile matérielle, il fallait, de toute nécessité, rendre leurs corps à ces ombres plaintives. Jamais Scheffer ne fut mieux inspiré que dans cette occasion. L'image des deux amants « portés d'un seul vouloir » est aussi noble et aussi pure qu'il est permis à l'imagination de la concevoir et à la peinture de la réaliser. Jamais son dessin, d'ordinaire un peu vague, n'eut tant d'ampleur, tant de précision dans les contours, tant de noblesse dans les attitudes, tant d'expression dans les physionomies et dans le geste. Les vers de Dante peuvent seuls faire comprendre la suave harmonie du groupe charmant formé par Francesca à peine vêtue de son chaste linceul, et suspendue légèrement au cou de « celui qui ne sera jamais séparé d'elle, » pour traverser du même vol les ténèbres visibles de ce lieu « muet de toute lumière. » Encore l'impression qu'éprouve le spectateur n'est-elle qu'indiquée dans le poëme, tandis qu'ici, elle saisit l'esprit avec toute la netteté d'un bas-relief antique. Le peintre s'est placé au moment où Francesca, ayant achevé l'histoire du fatal baiser, s'élance avec Paolo dans le noir tourbillon qui les entraîne vers Minos. Au-dessus et au-dessous d'eux, dans un lointain obscur, les âmes qui ont brûlé d'un amour criminel accomplissent, elles aussi, le terrible voyage, en « traînant leurs plaintes » et en confondant leurs sanglots. Dante et Virgile, spectateurs émus de ce spectacle déchirant, se tiennent immobiles et silencieux, respectant des douleurs qu'on ne console pas.

Tout ce que la critique peut reprocher sans injustice à cette œuvre si hardiment conçue et si heureusement exécutée, se résume en un mot : l'absence du coloris. Ici, ce-

pendant, ce défaut volontaire n'est pas très-choquant, parce que la nature du sujet le justifiait et qu'il n'avait pas encore été exagéré. Mais à mesure que le peintre abordera des matières de plus en plus abstraites, nous allons voir sa couleur s'affadir au delà de toute expression. Ses efforts tendront désormais à prouver que, s'il fut un jour coloriste, c'était le résultat presque inévitable d'un engouement passager dont l'âge et la réflexion devaient le corriger. Il est certain qu'à dater de sa *Françoise de Rimini*, il commença à envisager l'art à un point de vue infiniment plus élevé qu'il ne l'avait fait jusqu'alors, et personne n'eût songé à lui faire un crime de ses tendances spiritualistes, s'il ne les eût, du premier coup, poussées à l'excès. Mais en rien son esprit toujours hésitant ne savait garder de mesure. Après avoir été coloriste jusqu'à l'extravagance (voyez, à Versailles, *Charlemagne dictant ses Capitulaires*), il se montra idéaliste jusqu'au nihilisme, et aspira à ne peindre que des images tellement incolores qu'elles ne fussent pour ainsi dire perceptibles qu'à « l'œil de l'esprit. »

Il fut cependant arrêté un instant dans cette nouvelle évolution artistique par des circonstances dont j'ai déjà fait mention incidemment à propos de ses compositions historiques. On s'occupait alors très-activement de la restauration du château de Versailles. Depuis qu'il avait cessé d'être la demeure de nos rois, ce majestueux édifice était tombé peu à peu dans un état voisin de la ruine. La Convention en avait fait vendre le mobilier à l'encan, et l'Empire n'avait pas songé à lui rendre au moins l'apparence de son ancienne splendeur. Au moment de la Restauration, ses grandes galeries, divisées en petits compartiments bas d'étage, servaient d'habitation à des familles de prolétaires, et ses longs corridors étaient passés à l'état de sentines infectes, où il était devenu impossible de se hasarder. Les dettes de la Restauration étaient trop lourdes pour qu'on pût songer

bien sérieusement, quelque envie qu'on en eût, à porter remède à cet état de choses. Ce fut le gouvernement de Juillet qui s'en chargea. Ne voulant pas en faire une résidence royale, on eut l'idée d'en faire un musée destiné à retracer les fastes politiques et militaires de la France. L'idée était fort belle assurément, mais elle était plus simple à concevoir qu'à réaliser. Louis-Philippe eut le tort de croire qu'en y consacrant quelques années et des fonds distribués avec une prudente libéralité entre quelques artistes privilégiés, on en viendrait facilement à bout. Ary Scheffer fut un de ces privilégiés. Si la faveur que la famille royale ne cessa de lui témoigner lui suscita des envieux, on peut affirmer que personne n'a eu plus que lui des motifs sérieux pour regretter cette faveur. J'ai déjà dit que la grande peinture n'était pas son fait. C'est à Versailles qu'il faut en chercher la preuve. L'artiste y fut constamment au-dessous de lui-même. A peine dépassa-t-il l'honnête médiocrité de MM. Steuben, Rouget, Vinchon, Debay, Larivière et Signol. Son *Charlemagne recevant à Paderborn la soumission de Witikind* est certainement inférieur, sous le rapport de la composition et du style, aux productions analogues de son frère, M. Henri Scheffer. La *Bataille de Cassel* et la *Jeanne d'Arc* de ce dernier ont du moins le mérite de la simplicité et de la clarté. Du reste, un défaut commun à toutes ces grandes toiles, c'est de ressembler, par la manière dont elles sont composées, à des vignettes de dimension colossale. La conception d'un tableau d'histoire ne doit pas être celle d'un tableau de genre, et un épisode plus ou moins bien trouvé ne remplit aucunement l'objet de la grande peinture. Les Allemands font, à ce sujet, entre la *peinture d'histoire* et la peinture de *genre historique*, une distinction parfaitement fondée. Pour eux, l'*Apothéose d'Homère* est un tableau historique, tandis que l'œuvre de Paul Delaroche se compose uniquement de tableaux de genre historique. La nuance est facile

à saisir. Si Ary Scheffer a toujours échoué dans la grande peinture, c'est qu'en abordant l'histoire, il n'a jamais rencontré que l'anecdote. Demandez à M. Decamps de vous peindre la *Bataille de Tolbiac*, le sujet prendra immédiatement dans son esprit les proportions de son admirable *Bataille des Cimbres*. Ary Scheffer ne pouvait y voir que l'épisode du vœu de Clovis. Les cinq ou six personnages qu'il a mis en scène sont condamnés à soutenir à eux seuls tout le poids de l'action. J'avoue qu'il a su tirer un assez bon parti de son sujet ainsi rétréci; mais, à part le résultat, qui pourrait encore se discuter, en principe, le procédé est blâmable. Et le malheur est qu'il a généralement été suivi par tous les artistes de second ordre qui ont formé ce qu'on pourrait appeler l'école de Versailles.

J'ai hâte d'en revenir aux œuvres qui appartiennent à la seconde période de la carrière d'Ary Scheffer, les seules qui caractérisent pleinement la nature particulière de son esprit et de son talent. De tous les poëtes auxquels il a demandé des inspirations, Gœthe est celui auquel il doit le plus. Toute la partie vraiment poétique du premier Faust, c'est-à-dire l'amour du docteur et de Gretchen, se trouve en substance dans une série de quatre tableaux qui ont été exposés entre 1833 et 1846. La version donnée par le peintre est loin d'être une traduction littérale; il faut pouvoir la confronter avec le texte pour sentir quelle différence profonde il y a entre le Faust d'Ary Scheffer et le Faust allemand. Le contraste est curieux : c'est le poëte allemand qui est indifférent, sceptique, railleur; c'est le peintre français qui est sérieux et mélancolique. Gœthe, quand il trouve sous sa plume un sujet touchant, le développe curieusement, mais sans jamais descendre de sa sérénité olympienne. Scheffer, au contraire, s'attendrit à tel point, que rarement sa main parvient à exécuter tout ce que son âme a senti. Celui-ci a plus de sentiment, plus de sensibilité doulou-

reuse, celui-là plus d'expression, plus de vérité, plus d'éclat. L'un est un rêveur qui marche les yeux fermés à travers la réalité, l'autre est aussi un poëte, mais un poëte qui y voit clair et qui dirige à son gré sa pensée et sa main.

La première de ces quatre compositions, en suivant la marche du drame, est la *Rencontre de Faust et de Marguerite*. La jeune fille descend lentement les marches de l'église, suivie par un petit groupe de fidèles. Méphisto, en costume de démon, style moyen âge, la montre du doigt à Faust avec un ricanement sardonique. Dans l'original, Gretchen arrive seule; elle ne revient pas de l'office, mais du confessionnal. Méphistophélès est encore dans la coulisse; il a donné à Faust un breuvage par la vertu duquel il doit voir dans toute femme une Hélène, mais il ne lui indique pas lui-même la victime. Tout ceci a peu d'importance; ce qui en a davantage, c'est que le personnage de l'héroïne est complétement dénaturé. Ici, il faut nécessairement opter entre le poëte et le peintre. La Marguerite de Scheffer est belle, à la vérité, mais sa beauté toute germanique a trop d'ampleur et pas assez de grâce. La véritable Gretchen n'est ni si sérieuse, ni si roide dans sa robe sans plis. Elle passe fière et dédaigneuse devant celui qui doit la perdre, et, quand celui-ci lui offre son bras, elle répond d'un petit air mutin[1] à son offre indiscrète; elle a à la fois l'air honnête (sitt-und tugendreich), et très-éveillé (schnippisch). Celle de Scheffer n'est que froide. Jamais Faust n'aurait triomphé en un jour d'un tempérament si glacial.

La seconde scène, celle de la *Séduction*, se passe dans le jardin de Marthe. Pendue au bras de Méphistophélès, l'horrible mégère lui fait très-ouvertement des avances aux-

1. *Kurz angebunden*. Cette locution familière a mis en défaut tous les traducteurs. Elle ne signifie pas plus « qui se dégage lestement » que « qui a la jupe courte. » On l'emploie pour désigner quelqu'un qui a la répartie prompte.

quelles il répond d'une manière évasive, en diable qui craint de se compromettre. Le beau docteur a plus de succès. Marguerite vient d'arracher le dernier pétale de la fleur qui porte son nom. « Il t'aime! » a répondu l'oracle. « Il t'aime! comprends-tu, dit Faust, ce que ce mot signifie? Il t'aime. » — « Je frissonne! » répond l'enfant. Que de choses dans ces simples mots! Comment le peintre, dont le but a toujours été d'exprimer des sentiments et des idées, n'a-t-il pas compris que c'est ce frisson qu'il fallait rendre, ce frisson qui intervient comme une sombre révélation de l'avenir? Loin de là; il a donné au visage de Marguerite l'apparence de la tranquillité la plus sereine. Aucune inquiétude ne vient trahir les combats secrets qui se livrent dans son cœur. Doucement inclinée sur le sein de son bien-aimé, la main dans sa main, la tête sur sa poitrine, elle s'abandonne à son amour et à sa destinée. Volontiers, elle ferait à Faust, qui l'interroge, la naïve réponse de Rosette à Perdican : « Hélas! monsieur le docteur, je vous aimerai comme je pourrai! »

Le troisième épisode serre de plus près le texte, et n'en vaut que mieux. Marguerite, déjà coupable et déjà en proie aux remords, est prosternée dans l'église, la tête appuyée sur son prie-Dieu. Elle a quitté sa robe blanche, sa robe d'innocence, pour prendre des vêtements de deuil, les seuls qui lui conviennent désormais. Le prêtre est à l'autel; les assistants lui répondent; Marguerite seule ne peut prier. Les sons de l'orgue ont un accent lugubre. « Gretchen! murmure le mauvais esprit, où est ta tête? Et dans ton cœur, quels méfaits? Pries-tu pour l'âme de ta mère que tu as fait descendre au tombeau par une longue, longue souffrance? Quel est ce sang répandu au seuil de ta maison? Et sous ton cœur, ne sens-tu pas se dresser et s'agiter, pour son malheur et pour le tien, celui dont la présence sera d'un si funeste présage?.... »

Quatrième tableau : *la Vision*. Marguerite apparaît à Faust comme un fantôme parmi les enchantements de la nuit de Valpurgis. « Méphisto, dit Faust, vois-tu là-bas cette pâle, belle enfant, qui se tient seule à l'écart? Elle s'éloigne lentement de ce lieu et semble marcher les pieds enchaînés. Comme elle ressemble à la bonne Gretchen! — Quelles délices et quelles souffrances! je ne puis m'arracher à cette vue.... Quel singulier ornement que ce ruban rouge qui entoure ce beau cou...., pas plus large que le dos d'un couteau! » Ici encore le peintre a pris sur lui d'altérer le texte, et il l'a fait à ses dépens. C'est de nouveau Méphistophélès qui, de son doigt crochu, indique à Faust l'ombre adorée de celle qui l'a tant aimé. A quoi bon ce geste, qui est un véritable contre-sens? Dans le drame, Méphistophélès fait au contraire tous ses efforts pour détourner l'attention de Faust et donner le change à ses remords. « Laisse donc ce spectre en repos; il n'y a rien de bon à gagner à se frotter à eux. » Il manque à ce spectre un signe caractéristique; c'est le sinistre ruban rouge que le glaive du bourreau a tracé autour du cou de l'amante criminelle, par qui sa mère, son frère et son enfant sont morts. En revanche, le commentateur a inventé un détail qu'on chercherait en vain dans l'original. L'ombre de celle qui fut Marguerite laisse tomber de ses bras l'enfant à qui la fille séduite a refusé de donner son sein. Cette addition n'est pas mauvaise par elle-même, mais comment la justifier, alors que c'est l'artisan de tous ces malheurs qui en fait la remarque à celui qui en est le complice? Le temps n'est pas encore venu où le diable, se démasquant tout à coup, prétendra entraîner l'imprudent docteur à sa suite dans les profondeurs de l'abîme.

Toute cette critique peut paraître bien méticuleuse, mais chez un peintre qui ne peint presque que des idées, que critiquer, sinon les idées elles-mêmes? Que dire de son

dessin? il est presque nul; de sa couleur? elle n'existe pas. Voyez dans ce dernier tableau le corps demi-nu de Marguerite. Les formes ne manquent pas d'une certaine ampleur, mais le modelé y est insaisissable et la ligne est tellement vague qu'elle échappe à toute analyse. Dans une peinture aussi effacée, aussi impersonnelle, pour ainsi dire, l'artiste est toujours absent et laisse le penseur seul à seul avec la critique. Qu'il y ait dans *Faust* ainsi traduit une certaine poésie indépendante de celle de l'original, c'est ce que nous ne songeons pas à nier. Mais pour oser se mesurer avec le génie de Gœthe, pour substituer ses propres créations à la sienne et ne pas succomber dans la lutte, il eût fallu avoir à sa disposition une puissance de réalisation que Scheffer n'a jamais possédée. Ah! si le peintre n'avait eu qu'à laisser courir sa main pour exprimer tout ce qu'il pensait!

Tout le monde a lu *Faust*, mais *Wilhelm Meister* est peu connu des lecteurs français. La délicieuse figure de Mignon n'est populaire chez nous que par les gravures de M. Aristide Louis, d'après les deux tableaux d'Ary Scheffer : *Mignon regrettant sa patrie* et *Mignon aspirant au ciel*. Si l'original était plus présent à la mémoire, peut-être serait-on plus sévère pour la copie, et peut-être aussi n'aurait-on pas tort. A force de vouloir idéaliser son modèle, Scheffer a fini, selon sa coutume, par le transformer complétement. Je doute que cette transformation soit à son avantage. A la petite Bohémienne aux membres grêles, aux pommettes saillantes, aux yeux brûlants, aux mouvements farouches, a succédé une grande jeune fille pâle, élancée, languissante, une enfant du Nord, qui n'a pas pu naître dans ce beau pays « où les citronniers fleurissent. » Toutes deux sont belles, mais il n'y a pas entre la Mignon du peintre et la Mignon du poëte le plus petit lien de parenté. Du reste, les femmes peintes par Scheffer sont toujours

belles : le malheur est qu'elles se ressemblent toutes. Entre Françoise, Marguerite et Mignon, il peut y avoir une différence d'âge ou de taille ; il n'y a pas de différence typique. Joignez à cela une invariable expression de langueur et de mélancolie dont la répétition constante finirait par lasser les imaginations les plus tendres, et vous comprendrez pourquoi nous nous dispensons d'analyser en détail plus d'une toile justement admirée d'Ary Scheffer.

Les tendances spiritualistes qui ont signalé la fin de sa carrière ne tardèrent pas à le diriger presque exclusivement vers la peinture religieuse. Son caractère recueilli et son esprit peu inventif devaient nécessairement l'amener à cultiver avec succès un genre où l'imagination n'a qu'une part restreinte et où le sentiment joue le premier rôle. Quoique nous n'ayons pas pour la peinture religieuse, telle qu'on l'entend aujourd'hui, un penchant très-prononcé, nous reconnaissons volontiers que personne de nos jours n'a mieux interprété que Scheffer le sens mystérieux et profond des croyances catholiques. Cet art exige de la part de ceux qui l'exercent une abnégation absolue et un renoncement complet à toutes les vanités de la forme et du coloris. Quiconque veut y exceller doit abdiquer d'avance sa qualité d'artiste, car le but qu'il se propose excède entièrement les données habituelles de l'art. L'introduction du mysticisme dans la peinture est, à notre avis, incompatible avec le culte du beau. Que l'esprit règne en despote dans la musique et dans la poésie proprement dite, rien de mieux ; la musique et la poésie ont des ailes ; mais dans les arts qu'on appelle plastiques, il faut faire à la matière une large place, car on ne peut trouver leur élément vital que dans la prépondérance de la forme. Si le christianisme avait été la religion des Grecs, la sculpture antique n'existerait pas. L'exemple de la peinture byzantine, n'opérant au moyen âge que d'après les inspirations de la foi catho-

lique, ne prouve rien. Quand l'art est encore dans les langes, il lui faut un abri, n'importe lequel. Pour avoir passé ses premiers jours dans un cloître, l'art moderne n'était pas condamné fatalement à ne jamais porter ses regards au delà de l'horizon monacal. L'émancipation si rapide des grands artistes de la Renaissance l'a bien prouvé. Dès que les initiateurs eurent fait place aux maîtres, la peinture purement religieuse perdit à la fois et son existence et sa raison d'être. Les Byzantins, esclaves de leurs convictions, n'avaient eu pour but que la propagation de la foi; les Italiens du seizième siècle, alors même qu'ils ne traitaient que des sujets religieux, n'ont jamais cherché à éveiller d'autres sentiments que le sentiment du beau.

Pour peu que le lecteur ait connaissance du nouveau genre de peinture adopté par les théoriciens de l'école de Munich, ce que nous avons dit de l'art religieux et des peintres primitifs doit lui faire sentir que leurs efforts pour ressusciter le passé, n'ont pas, en principe du moins, toute notre approbation. Il comprendra en même temps, qu'envisageant l'art à un point de vue tout différent du nôtre, Ary Scheffer ait subi, presque à son insu, une influence si conforme à ses derniers penchants. Le *Christ consolateur* et le *Christ rémunérateur* sont les résultats d'un coup d'œil inquiet jeté de l'autre côté du Rhin. Nous renvoyons, pour l'analyse de ces deux toiles, aux gravures d'Henriquel-Dupont. Leur description n'est pas de notre compétence. La composition, assez simple en apparence, et en réalité très-entortillée, y présente un amalgame d'idées philosophiques, palingénésiques, humanitaires et autres, qui ne sont nullement du domaine de la peinture. Nous n'avons aucun talent pour deviner les charades, et le fil qui devrait diriger nos pas dans ce labyrinthe nous échappe. Notre appréciation, comme critique d'art, se borne à constater que la couleur sèche, terne et monochrome de ces deux ta-

bleaux en rend l'aspect insupportable, et que le talent du graveur n'a pu parvenir à dissimuler ce défaut.

Heureusement pour lui, Scheffer se lassa aussi rapidement d'imiter les Allemands qu'il s'était lassé d'imiter M. Eugène Delacroix et Rembrandt. L'*Ange consolateur*, les *Saintes Femmes*, et le *Christ au tombeau*, n'ont plus rien de commun avec les compositions bibliques d'Overbeck et de Schnorr. Une seule idée, simplement exprimée et renfermée dans un cadre modeste, a toujours plus d'élévation et de grandeur qu'une idée complexe imparfaitement rendue. Dans ces trois tableaux, l'action est aussi resserrée que possible, les personnages sont en petit nombre et n'apparaissent qu'à mi-corps. Il en résulte que la toile, exactement remplie dans toutes ses parties, ne laisse voir aucun de ces vides si désagréables à l'œil dans les œuvres des peintres qui n'ont pas le don de la composition. L'attention du spectateur, concentrée sur un objet unique, s'empare bien plus vivement de la pensée de l'artiste, quand il n'a pas besoin de la dégager, par une opération mentale, d'une foule de détails accessoires dont l'opportunité ne se justifie pas d'elle-même. Aussi, sauf la couleur qui est toujours aussi pauvre que de coutume, je ne vois que peu de chose à critiquer dans les trois tableaux que je viens de citer. La pieuse douleur des *Saintes Femmes* est d'autant plus touchante qu'elle n'a rien d'exagéré; les personnages du *Christ au tombeau* sont habilement groupés, leurs attitudes sont irréprochables et leurs physionomies expressives. Dans l'*Ange consolateur*, la face divine du Christ versant des larmes de sang a un très-grand caractère; il est à regretter seulement que le cou de l'ange soit si défectueux, et que son apparence trop matérielle donne une sorte de démenti à son origine céleste. Scheffer, en le peignant, ne s'est pas souvenu de cet autre envoyé du ciel dont parle Dante, qui « repoussait de son visage l'air épais, étendant

devant lui la main gauche, et ne paraissait fatigué que de cette peine. »

Un passage des Confessions de l'évêque d'Hippone a servi de texte au tableau de *Saint Augustin et sainte Monique*. C'est, à notre avis, la tentative la plus heureuse d'Ary Scheffer dans la peinture religieuse. Toutes les qualités que nous avons louées dans l'*Ange consolateur*, dans le *Christ au tombeau* et dans les *Saintes Femmes*, se trouvent réunies et condensées dans ce morceau. « Nous étions seuls, conversant avec une ineffable douceur, et, dans l'oubli du passé, dévorant l'horizon de l'avenir, nous cherchions entre nous, en présence de la vérité que vous êtes, quelle sera, pour les saints, cette vie éternelle que l'œil n'a pu voir, que l'oreille n'a pu entendre, et où n'atteint pas le cœur de l'homme. » On s'abuserait étrangement en cherchant à découvrir sur la toile toutes les choses contenues dans un texte aussi compliqué. Qu'importe? Le groupe formé par saint Augustin et sa mère est pur et harmonieux; le dessin en est sobre et correct, le pli des vêtements est, comme dans l'*Ange consolateur*, d'une élégance parfaite; enfin, la simplicité de la composition appelle impérieusement le regard sur le visage de sainte Monique, où l'extase rayonne. A part la couleur, qui nous oblige toujours à faire nos réserves, nous voici enfin en présence d'un tableau qui est véritablement une œuvre d'art. Son aspect est séduisant, sa vue élève l'âme; l'impression qu'on éprouve à le contempler est de celles qu'on ne se rappelle jamais sans une douce émotion. Si le peintre n'a pu rendre sensibles toutes les idées qu'il a voulu transporter sur la toile, le résultat obtenu est assurément de nature à ne pas laisser de regrets.

Nous n'aurions pas à parler de la *Tentation du Christ*, peinte à une époque où Scheffer avait depuis longtemps cessé d'exposer (1854), si un écrivain distingué, M. Ernest

Renan, n'en avait fait dans un journal quotidien un éloge qui mérite d'être réfuté. Bien que M. Renan soit allié à la famille d'Ary Scheffer, nous croyons volontiers à la sincérité de ses louanges; mais, dans son article sur la *Tentation*, il est évident que c'est un philosophe, et non un artiste, qui discute et qui juge. Selon lui, il n'y a pas lieu de regretter que l'exécution du tableau ne soit pas plus vigoureuse, et le coloris plus brillant. « Ces artifices, dit M. Renan, par lesquels on s'adresse aux yeux quand on ne sait point s'adresser à l'âme, n'eussent été qu'un luxe déplacé chez l'artiste éminent qui a le mieux su, en notre siècle, trouver le chemin du cœur. » Fort bien, mais pour trouver le chemin du cœur, il faut, de toute nécessité, connaître celui des sens. L'idée la plus immatérielle ne se transmet d'une âme à une autre que par cette route vulgaire que Scheffer a trop souvent méconnue et dédaignée. L'idée ne se manifeste qu'au moyen d'un signe, et, dans l'art, le signe, c'est la forme. « Soit, dira-t-on, mais à quoi bon le *luxe* de la forme? Dès que l'idée est exprimée clairement dans un langage quelconque, le but de l'art n'est-il pas atteint? » Nullement, car l'artiste n'est pas un philosophe; il ne démontre pas, il montre. Il ne lui suffit pas d'indiquer ce qu'il veut, il faut qu'il le fasse sentir en le formulant d'une manière visible et palpable. Et ce but, il ne l'atteint que par cette splendeur de la forme et du coloris qui est aussi la « splendeur du vrai. » Voilà justement pourquoi Ary Scheffer n'a jamais été un artiste complet. Ah! s'il suffisait, pour être un grand peintre, de ne chercher à rendre que des idées élevées et des sentiments généreux, certes, personne ne l'eût emporté sur lui; mais demandez à Léonard, à Corrége, à Rubens, s'ils se sont arrêtés là. C'est en vain qu'on cherche à établir dans les arts une ligne de démarcation entre l'idée et la forme. Là où ces deux éléments ne sont pas combinés dans une juste mesure, il y a un vice que

rien ne peut faire oublier. Dans la vie physique, une âme sans corps ne se conçoit pas plus et n'a pas plus de réalité qu'un corps sans âme. Si la matière n'existe qu'à condition d'être l'enveloppe de quelque chose, ce quelque chose d'immatériel n'est sensible qu'au moyen de cet intermédiaire obligé, dont l'existence est rigoureusement nécessaire. Je ne connais rien de plus ingénieux que le mythe indien qui nous montre le mal naissant subitement sur la terre, du divorce fatal de Pourousa et de Pakriti, c'est-à-dire de la matière et de l'esprit. Or, pour nous, qui sommes en ce moment simplement artistes, le mal, c'est la négation de l'art.

La mort prématurée d'Ary Scheffer a excité en France des regrets unanimes, auxquels nous nous associons de tout cœur. Mais, parmi ces regrets, il faut bien distinguer ceux qui s'adressent à l'homme dans ses relations intimes de ceux qui s'adressent à l'artiste. Si nous n'avions eu à juger que les vertus privées d'Ary Scheffer, notre tâche eût été facile et douce; jamais nos éloges n'auraient été tempérés par un seul mot de blâme. Un grand caractère qui se soutient jusqu'au bout, sans effort comme sans défaillance, est une chose assez rare pour qu'il faille en tenir compte aux hommes d'un talent discutable, aussi bien qu'aux hommes du plus grand génie. En présence d'un deuil si récent, nous devions nous borner à examiner la portée de son œuvre et à en discuter le mérite. Quand le moment sera venu d'apprécier sa vie, l'écrivain auquel ce rôle sera confié pourra prendre pour épigraphe cette parole d'un de ses admirateurs les plus fervents : « C'est, dans l'histoire de l'art, un de ces hommes respectés qu'on est heureux de tenir sous sa plume afin de dire tout le bien qu'on en pense. »

Après avoir soumis à une analyse exégétique, trop minutieuse peut-être, les œuvres les plus importantes

d'Ary Scheffer, nous ne pouvons nous dispenser de résumer, aussi brièvement que possible, les idées que nous avons successivement exprimées en présence de chacune d'elles. Sa gloire, avons-nous dit, est d'avoir une physionomie à part dans la galerie des peintres du dix-neuvième siècle. Si cette physionomie n'a pas un caractère bien original, c'est que, comme Paul Delaroche, il n'était pas poussé vers la peinture par un besoin instinctif et spontané. Il eut toute sa vie les goûts d'un artiste sans en avoir jamais le tempérament. Il était né poëte, c'est le hasard qui a fait de lui un peintre. Le même hasard eût pu en faire un musicien excellent, et le tombeau de sa mère, exécuté par lui, à une époque qu'il nous est impossible de préciser, prouve qu'il eût facilement pris rang parmi nos sculpteurs les plus distingués. Il eût fait, comme le Lorrain Richier, grand artiste qui n'est pas assez connu, de la sculpture expressive : essai aventureux, mais qui, pourtant, valait la peine d'être tenté. Pourquoi s'est-il obstiné à vouloir être peintre, alors que tout semblait devoir l'en détourner? C'est ce que nous ne nous chargeons pas d'expliquer.

En plaçant ici le nom de Paul Delaroche, mon intention n'a pas été d'établir par voie d'allusion entre ces deux peintres un parallèle désavantageux pour Ary Scheffer. Delaroche, esprit essentiellement positif, n'a jamais su s'élever au delà de la poésie banale du drame vulgaire et bourgeois. Scheffer, au contraire, appartient, par ses tendances, à la grande famille des chercheurs d'idéal. Son idéal est un peu vague, mais mieux vaut cent fois planer dans les nuages que de s'attarder dans les sentiers obscurs de la réalité froide et triviale. Si l'inspiration n'est pas assez souvent venue à son secours, sachons-lui gré, du moins, de n'avoir pas abaissé l'art au niveau du métier; plaignons-le seulement de s'être proposé un but trop élevé pour que la pensée humaine puisse l'atteindre. Jamais, en effet, il ne

s'est pris corps à corps avec la nature. Son idéal n'était pas de ce monde. Quelque sujet qu'il voulût peindre, il se gardait bien d'ouvrir sa fenêtre; les formes et les couleurs n'existaient plus pour lui. Il fermait obstinément les yeux à la lumière et, s'abandonnant à une extase mystique, il écoutait chanter dans son âme le chœur des séraphins. C'est en cela qu'il était bien plus poëte que peintre, mais, peintre ou poëte, l'artiste qui perd complétement de vue la nature ne tarde pas à s'égarer dans le pays des rêves. Sans doute, la nature ne veut pas être copiée servilement, mais, avant de la transformer au gré de leur individualité et de leur microcosme intérieur, le peintre et le poëte doivent avoir vécu longtemps en contact avec elle et se l'être assimilée par de fréquentes et laborieuses études.

Un fait qui ressort clairement de l'examen attentif des œuvres d'Ary Scheffer, c'est que son esprit, merveilleusement disposé pour recevoir les impressions les plus fugitives, n'a jamais reflété que ce qui lui venait des autres. Ce n'est pas l'imagination, c'est l'invention qui lui manque. Tous les sujets qu'il a traités ont été transformés par lui avec plus ou moins de bonheur, mais l'idée première en est toujours empruntée à quelqu'un de ses poëtes favoris. Il est difficile d'accorder du génie à un peintre, si habile qu'il puisse être, quand on est forcé de reconnaître qu'il n'a rien créé. Ajoutons que ces sortes de traductions ne sont jamais sans danger. *Traduttore, traditore,* tout traducteur est un traître. En faisant passer le plus merveilleux poëme de la langue pour laquelle il a été fait dans une langue étrangère, on risque fort de n'être pas compris. Chaque langue a son génie, et chaque art a aussi le sien. Là où le poëte peut à son gré développer une foule d'idées et faire passer toute une galerie de tableaux sous les yeux de son lecteur, l'artiste doit nécessairement s'arrêter à une simple image, et lui donner assez de clarté pour que le spectateur

voie du premier coup d'œil ce dont il est question. Si vous avez besoin de recourir à un livret pour savoir ce que disent ou ce que pensent les personnages que vous avez sous les yeux, tout l'effet que le peintre a voulu produire est manqué. Voilà l'écueil que Scheffer n'a jamais su complétement éviter. Prenez une des deux gravures de *Mignon;* sans le secours du texte, qui peut savoir si elle regrette sa patrie, si elle pense à son amant, ou si elle rêve aux béatitudes de la vie future? Une œuvre d'art qui exige tant de commentaires atteint rarement son but. Encore si les idées ou les sentiments que Scheffer empruntait à la poésie s'étaient toujours formulés d'une manière bien nette dans son esprit, si l'exécution avait été à la hauteur de la conception! Mais après l'invention, il y a encore la puissance de réalisation qui lui manque. On sent trop que pour donner un corps aux rêves qu'il fait tout éveillé sur la foi d'autrui, il a été obligé de soutenir avec la matière une lutte qui ne tourne pas toujours à sa gloire.

J'ai trop insisté sur le manque absolu de coloris dans les dernières compositions d'Ary Scheffer, pour lui chercher de nouveau chicane sur ce point. J'ai hâte d'ajouter que, de tous les défauts qu'on peut lui reprocher, celui-là sera le moins apparent quand les œuvres peintes de sa propre main auront disparu, et que la gravure restera seule pour en perpétuer le souvenir. Ary Scheffer et Paul Delaroche ont eu le bonheur de rencontrer des graveurs intelligents et plus artistes qu'eux-mêmes, qui ont dû plus d'une fois s'imposer la tâche de voiler leurs imperfections et de mettre toutes leurs qualités en relief. Ils devront à ces interprètes infidèles une bonne partie de l'estime dont ils ouiront chez nos petits-neveux.

Mais la postérité gardera-t-elle leur souvenir? Il est assez difficile de se prononcer, sur une matière aussi délicate, avec une entière connaissance de cause; pour ma part,

cependant, en ce qui concerne Ary Scheffer, je le crois. Et ma conviction se fonde non pas tant sur sa valeur personnelle que sur l'importance de la grande école à laquelle il appartient et sur l'influence que le siècle présent doit exercer sur l'avenir. Son talent sera sévèrement discuté, sa gloire considérablement amoindrie, mais son nom ne périra jamais. S'il ne fut pas un praticien consommé, il eut véritablement une âme de poëte, une âme noble, généreuse, pleine de fidélité pour le malheur, de compassion pour toutes les souffrances, de pitié pour toutes les infortunes, et il y a dans chacun de ses tableaux comme un reflet de son âme. Quiconque a souffert, quiconque a aimé, se sentira consolé, affermi, soulagé, en contemplant l'œuvre si chaste, si pur, si douloureux d'Ary Scheffer. A ce titre seul, il mériterait toujours d'échapper à l'oubli.

HORACE VERNET.

1855.

Horace Vernet est l'Alexandre Dumas de la peinture. Tout en lui rappelle notre inépuisable romancier. C'est le même style diffus et sans caractère, la même abondance sans bornes et sans originalité, le même bavardage qui vous amuse par sa facilité sans vous retenir par aucun lien, la même couleur molle, mais gracieuse, qui ne vous lasse que par son uniformité.

M. Horace Vernet, non plus que son confrère en littérature, ne revendique rien des qualités de concision et d'énergie qui distinguent la peinture de Decamps et la plume d'Alfred de Vigny, de Mérimée, et des historiens romanciers de la bonne école. La palette de Delacroix ne rayonne jamais sur ses toiles, qui ne s'illuminent pas davantage de la beauté idéale de M. Ingres. C'est à sa facilité de production, qui est intarissable, qu'il doit son immense popularité. La conception prend dans son esprit des dimensions gigantesques ; seulement, au lieu de voir les choses d'en haut, comme Decamps, il les voit d'en bas : il ne fait que les apercevoir. En sorte qu'au lieu de développer dans un rayon précis des objets dont il a fixé le centre et qui viendront converger vers un même point, il n'exécute que de vastes panoramas où les épisodes se multiplient à l'infini

sans se rattacher l'un à l'autre. Dès qu'un peintre s'est affranchi complétement de l'unité d'action, rien ne lui est plus facile que de composer, à force d'anecdotes, un récit gigantesque. Il ne s'agit que d'utiliser tous les épisodes et de grouper habilement tous les figurants et les comparses. Sous ce rapport, M. Vernet ne connaît pas de maître. Ses groupes sont bien distribués, souvent même ils se distinguent par une certaine noblesse et par un grand charme, et, sous cette forme épisodique, M. Vernet ne serait pas embarrassé pour faire défiler sous nos yeux tout un corps d'armée.

La *Prise de la Smala* n'est assurément pas une œuvre ordinaire. Quelque prévenu que l'on soit contre les défauts habituels de l'auteur, il faut bien reconnaître qu'il y a là des qualités d'invention que le premier peintre venu ne possède pas. Seulement on ne peut s'empêcher de regretter que de si étonnantes facultés n'aient pas été tournées à meilleur profit. Tout en admirant cette fécondité qui tient du prestige, on souffre de sortir aussi violemment des données habituelles de la peinture; une telle abondance fatigue, parce qu'il n'y a pas de point de repère auquel on puisse en rattacher les détails, et le spectateur est choqué de ne pouvoir réunir par la synthèse tant d'objets rassemblés sans méthode, et qui disparaissent bientôt sans laisser de traces. Après qu'on s'est fatigué l'esprit et qu'on l'a mis vainement à la torture pour découvrir une idée, un plan, une intention quelconque dans cette toile immense, dont les dimensions inusitées dépassent de bien loin tout ce qu'on a vu de plus grand en peinture, on reste convaincu qu'on a perdu son temps, car il n'y a rien de tout cela dans le tableau. Le duc d'Aumale, entouré de son état-major et de femmes arabes en tuniques diaphanes gracieusement agenouillées aux pieds de son cheval, le duc d'Aumale n'est certainement pas là pour diriger le combat;

quant aux groupes de trois ou quatre cavaliers qui arrivent à fond de train sur les spectateurs; quant aux femmes, aux enfants, aux esclaves juifs, bédouins, marocains; quant aux bœufs, chiens, chevaux, gazelles et chameaux qui se partagent le premier plan de la composition, il est bien évident qu'ils n'appartiennent à rien et qu'ils agissent chacun pour leur compte, sans s'inquiéter de l'effet qu'ils sont appelés à produire. Sans doute tous ces épisodes pris à part sont très-convenablement traités, j'ajouterai même que tous ces gens s'agitent en très-bon ordre et sans aucune confusion, eu égard au désordre et à la débandade qu'ils sont censés figurer; mais enfin tout cela ne constitue pas un tableau. Ce n'est pas par la succession des détails qu'un tableau doit plaire, c'est par l'ensemble. Il faut que l'œil et la pensée puissent du même coup l'embrasser tout entier; il faut qu'un seul cadre réunisse et isole une seule action; il faut enfin qu'on ait autre chose que le récit anecdotique d'une série d'épisodes militaires. Dans la *Smala*, il y a bien un certain centre de composition, mais il n'y a pas de centre d'action. C'est-à-dire que tous les personnages se relient au mouvement général avec un balancement très-harmonieux, mais sans coopérer aucunement à une idée d'ensemble qui n'existe pas. Cette manière un peu légère de traiter l'histoire fait que M. Vernet est moins un peintre d'histoire qu'un peintre de genre historique. Du reste le nom de peintre de batailles couvre tout.

Un avantage inestimable que M. Vernet doit à la facilité d'exécution dont il est doué, c'est le naturel. On sent qu'il a le coup d'œil assez prompt et la main assez sûre pour saisir toujours le geste au passage. Chaque mouvement pris sur le fait est vrai, souple et facile; les personnages ne posent pas, ils agissent. Si un soldat lève son sabre dans la mêlée, on croit déjà voir le sabre faire voler une tête ou un bras. C'est là un des plus heureux phénomènes de la

mémoire d'imagination que ce peintre paraît posséder au plus haut point et qui consiste à nous représenter les objets avec la vérité et l'instantanéité d'un miroir.

En détaillant attentivement la *Prise de la Smala*, on y trouve des groupes d'un effet très-remarquable. Chaque spectateur peut, en détachant mentalement de la toile les épisodes les plus saillants, y découvrir une cinquantaine de tableaux d'un grand mérite. Leur réunion dans un seul cadre est leur plus grand, presque leur unique défaut. Ils y sont littéralement noyés. Cette sorte de vieux prophète africain qui, des yeux et du geste, lance des imprécations aux vainqueurs, est un des personnages les plus émouvants. La même action est produite avec la même énergie dans cette femme à l'œil farouche, dont la bouche écumante vocifère des injures et des malédictions contre les meurtriers de son mari ou de son fils. L'Arabe qui épaule son lourd fusil damasquiné, l'Africain nu qui lève sur un officier français sa masse de fer garnie de pointes aiguës, la femme aux sourcils froncés, aux lèvres crispées, qui fuit en traînant son enfant dans le sable, le vieux juif trop connu qui se sauve avec sa cargaison de richesses, sont des études pleines de vérité et qui se distinguent même presque toujours par la noblesse et la beauté des formes. Les chevaux surtout sont l'objet d'une étude particulière. Personne ne connaît le cheval arabe comme M. Vernet, personne ne sait comme lui le faire dresser sur ses jarrets aux ressorts d'acier ou lui donner l'élan souple et gracieux de la gazelle qu'un souffle effarouche.

A côté de ces qualités, il reste à signaler une grande pauvreté de couleur. L'aspect général de la *Smala* est terne, sans éclat, couleur de brique. Cette uniformité des tons vous glace tout d'abord. Aussi le tableau gagne-t-il beaucoup à être étudié sur la gravure qui en a été faite, plutôt que sur l'original. Le terrain surtout est affreux de

monotonie et de couleur. Loin de contribuer à relever les figures déjà un peu pâles, il les rend plus ternes et les affadit davantage. C'est là un défaut capital, car dans toute la peinture, les repoussoirs, que M. Vernet semble négliger, sont d'une importance incontestable. Demandez à un peintre de portraits qui entend son art, demandez à M. Ingres si c'est le hasard qui a décidé le ton ou la couleur du fond de tel ou tel de ses portraits! Je sais fort bien que, peignant le sable d'Afrique, M. Vernet n'avait pas un choix bien étendu pour la couleur de son terrain; mais dans une seule couleur, que de nuances, que de modifications imperceptibles en apparence, et qui, pour l'effet du tableau, font une différence du tout au tout! D'ailleurs, la couleur locale dans ses détails n'a pas une si grande importance. Périsse la couleur locale plutôt que le tableau! Le malheur est que M. Vernet n'a pas assez étudié la nature hors de la forme humaine, et son œuvre entier prouve qu'à tout ce qui est terrain, arbres, paysage, en un mot, il n'entend absolument rien.

Ce qui élève la *Smala* au-dessus de toutes les batailles qui ont vu le jour dans l'atelier de la rue Pigale ou à Versailles, c'est le mouvement. Nous l'avons dit, les épisodes qui y sont semés sont charmants; on ne reproche à l'auteur que l'abus exorbitant qu'il en fait. Dans les batailles modernes telles que la science stratégique les a faites et telles qu'Horace Vernet les accepte trop souvent, il n'y a malheureusement plus de place pour l'individu, c'est-à-dire pour la poésie. Une bataille dans de telles données n'offre plus à la peinture que la géométrie pure. Il ne s'agit plus de demander à l'art des inspirations directes, il faut que le peintre sache aligner, diviser, coordonner des bataillons, les ranger en colonnes, en carrés, en triangles. Où la science domine, le génie s'efface.

Voyez la *Bataille de Valmy*. Vous y trouverez des files de

soldats en très-bon ordre, alignés comme pour la parade, au pied du moulin historique; mais qu'est-ce que tout cela dit à votre esprit? Certes, si on le compare aux pages colorées de M. Thiers, voilà un récit bien froid et bien languissant. Oui, sans doute, j'y reconnais Dumouriez, Kellermann, j'y reconnais le duc de Brunswick, si l'on veut, mais ce que je n'y reconnais pas, c'est le feu sacré, l'enthousiasme qui animait les héros de la Révolution. Des deux peintres, celui qui tenait la plume a esquissé le tableau, celui qui maniait le pinceau n'a écrit qu'un bulletin officiel. C'était bien la peine d'aborder un des plus beaux faits d'armes de notre histoire nationale!

Même remarque et même reproche pour la *Bataille d'Isly*. Malgré ses dimensions énormes, ce tableau n'est ni bien important ni bien émouvant. Cependant il est loin d'être aussi insignifiant que la *Bataille de Valmy*. La victoire de Bugeaud sur les Marocains a trouvé un plus poétique interprète que la défaite des Prussiens. Il est vrai qu'à Ouchda M. Vernet était bien plus chez lui que sur les bords de la Marne, et que le Maroc lui offrait, par ses mœurs et ses costumes, des ressources qu'il ne pouvait demander à la Champagne. Mais, dans cette toile, les détails sont soignés et la peinture est plus forte que dans la *Smala*. Il y a, entre autres choses, une tête de soldat blessé entre les mains des chirurgiens, qui offre des qualités de peinture et d'expression que ce peintre n'a pas toujours prodiguées.

Dans la *Bataille de Jemmapes*, nous retrouvons le hardi conquérant de la Belgique, Dumouriez. Ce n'est peut-être pas encore là une véritable bataille; mais, dans la disposition habile et savante des groupes, nous trouvons enfin un peintre. En général, ce qu'il y a de mou dans le coloris des figures de grandeur naturelle, telles que celles de la *Smala* ou *d'Isly*, disparaît dans les petites têtes de *Jemmapes*, de la *Barrière de Clichy* ou de *Hanau*. La peinture y

prend de la concision et du caractère. Dans la *Bataille de Jemmapes*, en particulier, presque toutes les têtes sont parfaites; de plus, il y a dans ce tableau, comme dans presque tous ceux du même maître, un mouvement, une action et un naturel qui font passer par-dessus bien des peccadilles. *Montmirail* et *Hanau*, voilà enfin deux batailles. Toutes deux sont très-émouvantes, l'action y est simple, mais bien tranchée. Dans la *Bataille de Montmirail*, elle est concentrée à gauche au pied d'une petite muraille que les ennemis franchissent à la hâte, poursuivis par la baïonnette pressante de nos soldats. Déjà la nuit arrive, et l'effet du crépuscule qui se répand sur l'armée est fort bien rendu. Encore un pas, et la victoire sera complète. Dans la *Bataille de Hanau*, l'action ne se dégage pas moins clairement. Une charge impétueuse de cavalerie autrichienne menace nos canons, qui sont déjà cernés. A droite on voit heureusement arriver du renfort. Ce qui fait le plus grand mérite de ces deux tableaux, c'est que tout y est clair, simple et sans embarras. On voit du premier coup d'œil de quoi il s'agit. Or, presque toujours la simplicité est une cause de grandeur. L'auteur de la *Smala* n'est pas assez persuadé de cette vérité, que l'avenir se chargera de démontrer. Ou nous nous trompons fort, ou celles de ses toiles qui lui ont valu la plus étonnante popularité par le pompeux étalage de tant de détails amoncelés ne seront pas celles qui lui attireront le plus l'estime de la postérité. Ce qui est destiné à éblouir l'œil ne l'éblouit que de près. Le temps fait bon marché des prestiges.

Quand Horace Vernet rapporta d'Italie ses grands tableaux de genre, dont plusieurs figurent aujourd'hui à l'Exposition, il reçut du public un accueil assez froid. On contesta au peintre de batailles le droit de représenter autre chose que le troupier français, dont il savait si bien figurer l'attitude et le geste, et dont la vie lui était si fami-

lière, qu'on s'était habitué en Europe à croire que nul sur ce point ne pourrait jamais rivaliser avec lui. Ainsi ceux-là même qui avaient contribué à enfler sa réputation furent les premiers à ne voir dans *Raphaël et Michel-Ange au Vatican*, par exemple, qu'une toile dépourvue d'intérêt, à laquelle s'attachait encore le reproche de n'être qu'un pastiche avoué de Raphaël, c'est-à-dire du maître avec lequel il avait le moins de rapport par la nature de son talent. Sans doute, en ce qui concerne ce tableau, que M. Vernet a jugé prudent de laisser au Luxembourg, le reproche était fondé, mais il ne peut s'appliquer à *Judith et Holopherne*, à *Éliézer et Rébecca*, et surtout aux deux *Mazeppa*. Ces deux derniers tableaux surtout sont fort remarquables. Les chevaux y sont de toute beauté. *Judith et Holopherne* forment une composition médiocre et peu saisissante, eu égard à la scène représentée. *Éliézer et Rébecca* valent beaucoup mieux. L'action y est simple et sans affectation, et on y trouve même un certain souffle biblique que M. Vernet doit sans doute à ses longues contemplations du désert. Il serait à souhaiter qu'un talent aussi prodigue et aussi exubérant demandât de plus fréquentes inspirations à une nature éloquente par son silence.

Comme peintre de portraits, Horace Vernet est loin de la perfection de M. Ingres. Cependant ses deux portraits du maréchal Vaillant et du frère Philippe prouvent qu'il a quelquefois apporté dans ce genre de hautes qualités. Celui du frère Philippe, modestement assis sur un banc de bois, avec ses gros souliers à lanières de cuir, est connu depuis longtemps du public. Il est d'une simplicité et même d'une élévation peu communes. Celui du maréchal Vaillant est d'une couleur fine et animée, quoique un peu pâle. Le caractère de la physionomie y est franchement exprimé. Dans les tableaux de genre tout à fait modernes, le *Retour de la chasse au lion* nous a particulièrement séduit. Ce

petit tableau, dont la couleur est charmante, sort, par son originalité, de la facilité un peu vulgaire qui caractérise M. Vernet dans son œuvre tout entier.

Horace Vernet, à qui on a déjà prodigué tant d'encens de bon et de mauvais aloi, vivra-t-il longtemps dans le souvenir de la postérité ? Oui, sans doute. Il reste toujours quelque chose du bruit qui s'est fait à tort ou à raison autour d'un nom privilégié. La réputation de M. Vernet servira à l'étonnement, sinon à l'édification de nos neveux. On ne lui demandera pas compte de la gloire héréditaire de sa famille, qu'il a un peu étourdiment gaspillée, mais on prendra son œuvre pour ce qu'elle vaut, c'est-à-dire pour une série d'improvisations pleines de verve, d'esprit et de facilité. On ne cherchera pas dans son talent la personnification de l'esprit français, mais une des faces de cet esprit, qui chez les uns est grave et profond, et qui chez les autres petille et jaillit en étincelles. Enfin, sans le regarder comme le premier peintre de l'époque, on lui assignera un rang encore assez distingué dans la peinture française du dix-neuvième siècle, au-dessous des gloires véritables de ce temps, à quelque distance de MM. Eugène Delacroix, Ingres, Delaroche, Ary Scheffer et Decamps.

DECAMPS.

1855.

Dans la poésie comme dans les arts, le génie se manifeste par un signe infaillible, la domination absolue, la contrainte impérieuse que l'artiste exerce sur l'esprit du spectateur. Quand, en présence d'une œuvre d'art, on est forcé par la beauté saisissante de l'œuvre de s'arrêter, d'admirer, de se laisser entraîner à une influence secrète, d'éprouver tour à tour toutes les émotions dont l'artiste était lui-même agité à l'heure du travail, on peut dire que le souffle du génie a passé par là. A ce signe vous reconnaîtrez la moindre toile de Decamps, dont le talent est tel, qu'il sait donner aux plus petits détails cette vérité, cette expression, cette vie qui fait que rien dans la nature n'est insignifiant.

Lorsque Decamps peint une bataille, le ciel, la terre, les éléments, tout se met de la partie, l'action est complète, on n'y voit rien de trop, rien qui soit indifférent, chaque chose a un rôle qui semble indispensable au tout. Aussi sommes-nous saisis, en présence de ses grandes toiles, d'une émotion véritable, et l'influence qu'il exerce sur nous est irrésistible autant que spontanée. La *Défaite des Cimbres* fait foi d'une puissance à laquelle l'Italie elle-même ne peut opposer qu'un seul nom : celui de Salvator Rosa,

le fougueux complice de Masaniello, l'auteur de cette mêlée furieuse que tout le monde a admirée au Louvre, et qui donne l'idée la plus grandiose de la rage des guerres civiles. Encore cette bataille n'est-elle qu'un épisode, tandis que la *Défaite des Cimbres* est une page historique complète : c'est le triomphe définitif des légionnaires romains sur les hordes farouches descendues de la Chersonèse cimbrique. Le champ de bataille est une vaste plaine[1] d'un aspect volcanique, bordée par un amphithéâtre de rocs sauvages qui semblent menacer le ciel et défier la fureur des éléments. Au-dessus et par de larges échappées, l'œil entrevoit des lignes sévères et grandioses qui vont se perdre dans un horizon sans limites. Les nuages, chassés et ballottés par le vent, se croisent, se choquent et parcourent le ciel avec la même ardeur que l'intrépide cavalerie de Rome, dont Plutarque compare l'élan à une mer soulevée qui s'avance et se répand dans la plaine. Au centre se tient Marius, le vainqueur de Jugurtha, qui va venger Cépion. Sa position est excellente. Protégé par une ombre favorable, il dirige et développe à son gré ses légions, tandis que les barbares du Nord, qui ne savent supporter que le froid, sont aveuglés par la poussière et par un soleil éblouissant qui darde ses plus ardents rayons sur leurs boucliers, sur leurs casques et sur leurs cuirasses de fer poli. Ni leur taille gigantesque, ni leur fougue intrépide, ni leur résolution inébranlable, ne peuvent les protéger et les soutenir contre un ennemi qui n'est pas à la portée de leurs traits. Plus d'une fois cependant, quand la trimarkhisia enfoncée par la cavalerie ennemie a dû ouvrir ses rangs, les terribles chars à faux, précipités sur elle avec un bruit horrible, ont fait payer cher aux escadrons romains leur témérité. Des milliers de chevaux et de cavaliers ont été hachés par

1. Les champs Raudiens, près de Verceil.

les faux ou broyés par les roues énormes des chars. Pourtant il faut céder. Déjà les guerriers du premier rang, qui, pour s'ôter eux-mêmes toute possibilité de fuir, s'étaient uni les poings par des chaînes de fer, sont tombés et sont morts presque sans vengeance. Enfin la déroute est complète et le désordre est au comble. D'un côté, quelques groupes acharnés luttent avec rage contre un vainqueur détesté, préférant la mort à la fuite; de l'autre, poursuivies par les champions de Rome, des cohortes échevelées se précipitent en colonnes drues et serrées par toutes les gorges et toutes les ouvertures qui se présentent sur leur passage. Sur un des premiers plans du tableau, les femmes cimbres aux vêtements blancs et aux ceintures d'airain, qui d'abord, comme les femmes ambronnes à la bataille de Cannes, ont défendu leurs retranchements le couteau à la main, élèvent leurs enfants dans leurs bras et supplient le vainqueur de sauver leur vertu en les attachant au service des vestales. Leurs vœux ne seront pas exaucés : on les massacrera toutes, et ces cruautés ne seront que les représailles de la bataille du Rhône, où tout, hommes et butin, avait été anéanti sans pitié et voué au Dieu des batailles. Ainsi devait se terminer cette lutte de géants qui s'étendit sur la Gaule et l'Italie et qui avait déjà coûté à Rome le sang de six armées. Nul peintre n'était, par la hauteur et la puissance admirable de son esprit, plus capable que Decamps d'être l'interprète et l'historien fidèle de l'immense désastre qui fut le dénoûment de cette épopée.

Decamps a déployé dans ce tableau ses plus grandes qualités de style. Tout y a un air de grandeur qui élève l'esprit du spectateur et le tient toujours à la hauteur du sujet représenté sous ses yeux. L'innombrable armée des Cimbres, sur laquelle la lumière ruisselle, se développe avec un éclat prodigieux et toujours sans embarras et sans confusion. N'ayant rien à voir avec les données vulgaires et

monotones de la peinture moderne de batailles, le peintre nous a montré des hommes qui fuient ou qui combattent, et non des lignes de marionnettes qui obéissent à un plan stratégique. Ses guerriers sont de véritables guerriers : un tel mouvement, une telle impétuosité, une telle fureur les animent, qu'il semble que ce ne soient pas des hommes, mais des Titans qui vont tenter l'escalade du ciel. On ne peut, sans avoir vu cette bataille, prendre une idée de tout ce que Decamps peut faire entrer dans une toile de quatre pieds, et de l'ordre qu'il sait y établir. L'exagération que notre description a pu faire pressentir n'existe pas dans le tableau ; ce n'est qu'après qu'on l'a étudié longuement qu'elle naît d'elle-même dans l'esprit du spectateur.

Après avoir mis sous nos yeux d'un seul coup la bataille entière, Decamps nous donne encore un épisode de la défaite des Cimbres dans un de ces dessins d'une grandeur et d'une beauté dont lui seul a le secret. C'est le moment où le retranchement des barbares est forcé par les Romains. Des femmes cimbres sont montées sur un chariot d'où les derniers débris de l'armée lancent encore des traits et des flèches aux vainqueurs. C'est le sujet principal du tableau. Derrière, on voit encore une lutte suprême, lutte inégale, qui ne peut durer longtemps. Au fond, la cavalerie romaine, déployée sur un front immense, se rue dans la plaine jonchée de cadavres en faisant trembler la terre sous ses pas. Chaque détail dans ce tableau est une étude d'une beauté particulière. Le seul reproche que nous osions faire à Decamps est de n'avoir pas été cette fois assez fidèle à l'histoire : les femmes cimbres luttant héroïquement à la place des guerriers tombés eussent été bien plus émouvantes que ces faibles femmes qui fuient la mort avec un effroi digne des patriciennes de la décadence. Nous eussions voulu les voir aussi, ces braves chiens du Nord, dressés au combat, avec lesquels il fallut encore lutter pour s'emparer du butin,

car ils s'acharnaient, dit Plutarque, à défendre les cadavres inanimés de leurs maîtres. Une chose coupe court à tous nos regrets, c'est que, tel que le peintre l'a conçu, ce tableau ne pouvait être plus parfait.

Les autres scènes historiques de l'exposition de Decamps, presque toutes empruntées à la Bible, sont peut-être d'un ordre un peu inférieur aux deux que nous venons d'analyser; mais elles se recommandent toujours par la grandeur et la noblesse des lignes dans les figures comme dans le paysage. *Éliézer et Rébecca*, *Joseph vendu par ses frères*, et les neuf dessins de l'histoire de Samson, qui rappellent quelquefois le Poussin par la sévérité de la composition, tiendront aussi leur place dans l'histoire de l'art contemporain.

Nous ne pouvons malheureusement détailler tous les tableaux de genre de Decamps, dont le moindre est une page d'une valeur inestimable. Presque tous d'ailleurs sont depuis longtemps connus du public. Chacun d'eux se distingue par des qualités diverses, qui toujours sont portées au plus haut degré. Voulez-vous avoir une idée du sol asiatique? Voyez ce tigre et cet éléphant qui pataugent dans les marais de l'Inde. Quelle nature ardente et poétique! Quelle grandeur dans l'*Improvisateur grec*, qui fait retentir ses chants sur les ruines d'un temple abattu! Quelle richesse dans la pelure grisonnante des *Anes d'Orient* et dans les haillons pittoresques du *Mendiant comptant sa recette!* Quelle vérité dans les *Chevaux de halage* et dans le *Paysan italien*, qui fume tranquillement sa pipe assis sur un banc! Quel esprit dans le *Singe peintre*, qui élabore gravement un paysage fantastique, et dans *Don Quichotte et Sancho Pança*, un Pyrrhus amoureux et un Épicure pantagruéliste! Quelle finesse dans la *Chasse au faucon*, dans les *Joueurs de boules*, dans cet *Intérieur de cour*, plus délicat qu'un Isabey ou un Bonnington, et surtout

dans ces délicieux *Bohémiens*, qu'on pourrait prendre pour le plus parfait des Meissonnier !

Les *Singes* sont une scène d'un comique achevé. C'est une raillerie fine et spirituelle de la comédie que jouent tous les jours ces bons vieux « experts, estimateurs, appréciateurs et blagueurs » comme les appelle Decamps, singes de toute espèce qu'on voit partout, dans la rue, à la salle des ventes, à l'Exposition surtout. Un grand paysage dans le genre du Poussin est soumis à l'œil inquisiteur de trois singes experts qui cherchent sans doute à en découvrir l'auteur. Tous trois portent les souliers à boucle, les bas chinés et le costume rococo dont les fripiers possèdent les derniers échantillons. Leur pose, leur geste et l'expression de leurs visages sont frappants de vérité et de naturel. C'est à rendre l'homme jaloux des finesses de physionomie qu'on peut tirer de la figure du singe. Le vieil expert qui, avec son abat-jour vert et son gros lorgnon, trône dans un fauteuil en se caressant la jambe, est un type pris sur nature; celui-là, je le connais, je l'ai vu cent fois partout où il y avait un morceau rare à estimer; au besoin, je dirais son nom. Cet autre qui tient derrière son dos son chapeau et sa canne n'est pas moins expressif ni moins spirituellement rendu. La couleur du tableau est du meilleur faire de Decamps. On y retrouve cette pâte souple et ferme, cette touche hardie, délicate et harmonieuse, qui ne faiblit jamais et qui sait tirer parti de tout.

De tous les peintres qui ont été étudier les Orientaux sur nature, nul n'a saisi comme Decamps leur vie intime, leur éblouissant costume et leur soleil ardent. Le *Grand Bazar turc* renferme une variété singulière de types juifs, arméniens, grecs, turcs, tous parfaitement caractérisés. Le tableau est remarquable par la vérité et l'animation des groupes distribués, les uns dans une ombre transparente, les autres dans une éclatante lumière. Decamps affec-

tionne surtout les enfants turcs. Ses *Enfants à la tortue* sont une de ses plus charmantes compositions. Mais son chef-d'œuvre en ce genre est la *Sortie de l'école turque*. Toutes ces jolies petites têtes de marmots qui s'envolent comme une joyeuse nichée d'oiseaux printaniers sont d'une grâce, d'une beauté, d'un charme dont rien n'approche.

Bien des gens dont l'avis est une autorité ont vu dans Decamps le premier peintre de l'époque. Nous n'acceptons pas ce jugement, quelle que soit notre sympathie particulière pour ce peintre, parce que, selon nous, il n'a pas donné tout ce qu'on était en droit d'attendre de lui. Nous lui reconnaissons les plus brillantes qualités; mais son œuvre, comme celle d'un poëte non moins richement doué que lui, l'auteur des *Nuits* et de *Rolla*, son œuvre n'est pas complet. Si, négligeant un peu les sujets de genre qu'il a traités avec tant de bonheur, il se fût lancé plus souvent dans la carrière épique, nul doute qu'il n'eût trouvé l'occasion d'y développer les plus hautes facultés. Peut-être eût-il réussi en effet à y conquérir le sceptre de la grande peinture historique, que portent dignement les mains auxquelles il est échu. Mais cette ambition ne lui est pas venue. Sans essayer de marcher de front avec Ingres et Delacroix, il s'est créé un genre à part qui n'aspire pas si haut, mais qui n'appartient qu'à lui. Puis il a suivi sa route, recueillant sur son passage les sympathies de la foule, rarement rebuté par l'envie. Peut-être le parti qu'il a pris était-il le plus sage; car le genre qu'il a adopté, il l'a porté à la perfection, et il jouit aujourd'hui d'une réputation qui n'est contestée par personne.

M. BOUGUEREAU.

1857.

Ne disons pas trop de mal de l'école de Rome : le moment serait mal choisi, car jamais elle n'a été dans une meilleure voie. C'est à elle que nous devons deux des plus francs et des plus éclatants succès du Salon actuel. Depuis quelques années, on avait beau jeu à critiquer la peinture de style, car, à part le tableau de M. Bénouville, du Salon de 1853, représentant la *Mort de saint François d'Assise*, tous les essais du même genre qui nous venaient de Rome s'élevaient rarement au-dessus du médiocre. Les œuvres que M. Bouguereau et M. Baudry exposent cette année vont imposer silence à tous les railleurs.

Le nom de M. Bouguereau n'est pas tout à fait inconnu au public. Ce jeune peintre, dont l'avenir ne laisse plus aujourd'hui aucun doute, avait envoyé à Paris, en 1855, plusieurs tableaux d'un mérite réel, qui furent remarqués et qui l'auraient été davantage sans cette formidable concurrence et ce voisinage écrasant, qui ne sont plus à craindre dans un modeste Salon annuel. Le *Triomphe du martyr* et l'*Amour fraternel* étaient d'excellents envois de cinquième année, auxquels la critique et la partie intelligente du public ont fait le plus favorable

accueil. M. Bouguereau, encouragé par ce premier succès, réalise aujourd'hui toutes les espérances qu'il avait fait concevoir.

Ses trois tableaux allégoriques peints à la cire et destinés, nous dit-on, à la décoration de l'hôtel de M. Bartholony, sont, à notre avis, ce qu'il a fait de mieux jusqu'ici et de plus complet. Tous trois sont des réminiscences on ne peut plus heureuses de ces admirables peintures romaines dont les précieux débris, retrouvés à Herculanum et à Pompéi, ne peuvent encore nous donner qu'une idée assez incomplète de cette branche de l'art. Bien que nous ne soyons nullement partisan de l'imitation, en quelque genre qu'elle se produise, nous devons, sous peine d'être trop exclusif, faire quelques réserves en faveur de l'imitation large et intelligente qui s'inspire des modèles en les transformant. Si tout, du temps même de la Bruyère, avait déjà été dit, on peut affirmer aussi que tout ou presque tout a été fait. Copier sans servilité, s'approprier les idées qui sont depuis de longues années dans le domaine public, en leur imprimant un cachet d'individualité, ce n'est point, quoi qu'on dise, faire œuvre de plagiaire. Renouveler, c'est encore créer.

Ces trois tableaux ont pour sujet l'*Amour*, l'*Amitié* et la *Fortune*. Chacun d'eux se compose de deux personnages allégoriques s'envolant légèrement côte à côte, appuyés sur une draperie aérienne qui se découpe hardiment sur un fond noir. Ces figures, ainsi isolées, ont l'immense avantage de concentrer sur elles seules toute l'attention du spectateur. D'un tel effet résulterait pour un peintre médiocre un échec inévitable, mais pour un artiste de la force de M. Bouguereau, cette tentative hasardeuse devait être couronnée d'un plein succès. Dans un sujet dépouillé de tout accessoire, les défauts ou les qualités sont tellement en saillie, que tout est bon ou tout est mau-

vais, il n'y a pas de milieu. Le jugement est instantané et, si absolu qu'il puisse être, il n'y a rien qui vienne l'atténuer.

L'*Amitié* nous montre deux femmes dont l'une épanche ses douleurs dans le sein de son amie. Celle-ci l'enveloppe de ses bras et s'efforce de la consoler. Elles sont revêtues de longues tuniques flottantes d'une grande légèreté et qui, par leurs plis multipliés, rappellent les voiles dont Phidias couvrait à peine les formes idéales de tant de déesses qui lui doivent une partie de leur immortalité.

L'*Amour* est personnifié par une jeune fille qui effeuille d'une main distraite une marguerite, oracle complaisant dont la réponse est toujours favorable aux premières amours. Sa tête, gracieusement inclinée sur l'épaule de son amant, est pleine de ce charme mélancolique qui commande la sympathie. Nous ne savons si les promesses de la marguerite seront trompeuses, mais l'amant nous semble plus distrait que la circonstance ne paraît l'exiger. Nous lui en voulons un peu de sa sérénité olympienne et de la complaisance avec laquelle il étale ses formes, dignes d'un jeune dieu qui s'est fourvoyé sur la terre et qui remonte vers les cieux.

Quant à la *Fortune*, nous avons rarement vu un tableau d'une composition et d'une exécution à la fois aussi simples et aussi grandioses. Les voiles de la déesse, descendus jusqu'à la ceinture, découvrent une poitrine et un torse d'une beauté éblouissante. C'est la beauté antique dans toute sa splendeur, mais rajeunie et vivifiée. C'est la Vénus de Milo avec plus de jeunesse et le prestige de la couleur. On éprouve un bien-être indéfinissable et un plaisir entièrement chaste et désintéressé à caresser de l'œil ces contours purs et harmonieux et ces formes célestes où la lumière se joue avec des reflets nacrés. La Fortune est femme, et si le bandeau

symbolique dont ses yeux sont couverts nous dérobe son regard enchanteur, on voit du moins errer sur ses lèvres ce sourire charmant et perfide qui n'appartient qu'à la femme. Son pied se pose à peine sur cette roue dorée, emblème éternel de sa mobilité, et d'un geste de ses beaux bras elle verse sur la tête de sa favorite d'un jour les trésors de sa corne d'abondance. Cette femme qui l'accompagne, et qui a comme elle un pied sur la roue, accepte peut-être avec une indifférence trop philosophique ce bonheur passager qu'on rencontre parfois, mais que les plus habiles n'ont jamais pu retenir. Toutefois, nous comprenons parfaitement que l'expression tant soit peu accentuée de la joie ou de la cupidité eût pu déranger la beauté plastique de la composition, et nous nous garderons bien d'insister sur une objection sans portée dans une œuvre qui ne peut et ne doit valoir que par la splendeur de la forme.

La *Danse* est un sujet plus compliqué et, sans doute pour cette raison, moins heureux que les précédents. Deux femmes s'élancent dans l'espace aux sons d'un tambour de basque qu'une troisième femme, assise à leurs pieds sur un nuage transparent, fait retentir de ses doigts agiles. Quatre petits chérubins frais et roses figurent les *Quatre Heures du jour*. La Nuit porte au front son disque argenté; le Jour a la tête ceinte de rayons lumineux; l'Aurore porte une guirlande de roses sur ses cheveux d'un blond cendré, et le triste Crépuscule n'a pour parure qu'une couronne de liserons violets. Plus loin, nous trouvons *Arion sur un cheval marin* et une *Bacchante sur une panthère*, peintures à la cire comme celles dont nous avons déjà parlé, mais sur fond d'or, ce qui, du reste, pour l'effet, ne constitue pas une différence notoire. Ces sujets, conçus et exécutés fort habilement prouvent que l'allégorie, traitée d'une façon sobre et sérieuse, peut encore aujourd'hui rentrer dans le domaine

de la peinture d'histoire. En y introduisant un élément inconnu au dix-huitième siècle, le style, M. Bouguereau a ressuscité pour quelque temps à son profit un genre qui semblait mort et que l'ennui avait provisoirement enseveli. A ne consulter que nos propres convictions, nous préférerions assurément de beaucoup l'art qui trouve sa vie dans l'élément moderne, dans nos habitudes, nos mœurs et nos croyances, mais on ne peut demander à un homme qui est à peine de retour de la ville éternelle de redescendre sur terre et de chercher ses inspirations dans la vie réelle.

Cette tentative, M. Bouguereau l'a pourtant faite; et tout en lui en sachant gré, nous sommes forcé d'avouer qu'elle a complétement échoué. On se figure volontiers, à l'école de Rome, qu'il suffit de connaître à fond la Renaissance et l'antiquité pour pouvoir faire d'emblée de la peinture moderne : c'est une grande erreur. Le réel et le contemporain exigent des études tout aussi sérieuses que l'idéal et l'antique, outre des facultés spéciales qui ne s'acquièrent que difficilement et qu'on ne supplée pas par d'autres. Les *Inondés de Tarascon* ne nous semblent pas suffisamment étudiés. C'est un mauvais tableau composé d'une foule de détails excellents qui, pris à part et détachés du sujet principal, feraient de jolis petits tableaux de genre. Cette couleur terne et effacée peut convenir aux peintures allégoriques de M. Bouguereau, comme aux charmants enfantillages de M. Hamon et aux rêves que M. Corot nous fait faire tout éveillé qu'il est et que nous sommes. Mais dans la peinture qui s'efforce de représenter un fait sensible et contemporain, une couleur vivante et animée est de rigueur. Ce n'est pas le seul défaut de cette œuvre malencontreuse. La composition est pénible, heurtée, désagréable à l'œil. On sent que le peintre n'est pas à son aise au milieu des costumes et des habitudes modernes. Il s'est égaré dans le monde habitable, comme

cela arrive d'ordinaire aux poëtes, dès qu'ils quittent les régions bleues. Nous admirons trop vivement le talent de M. Bouguereau pour ne pas lui conseiller en toute sincérité de laisser désormais à d'autres les succès équivoques de la peinture officielle.

M. PAUL BAUDRY.

1857.

M. Paul Baudry, qui expose cette année pour la première fois, passe parmi ses condisciples pour le plus fort des jeunes lauréats de l'école de Rome. Aussi est-il déjà connu de ceux qui vont voir à l'École des Beaux-Arts les envois des pensionnaires académiques. C'est là qu'on a pu contempler pour la première fois ce fameux *Supplice de la Vestale*, qui a excité plus d'étonnement que d'admiration. J'imagine que l'intention de M. Baudry, en le soumettant de nouveau aux regards du public, a été simplement de nous rappeler qui il est, car son succès est tout entier ailleurs. Assurément, à ne considérer que les prétendues toiles historiques qui assiégent régulièrement les portes de nos Expositions annuelles, c'est là une œuvre de premier choix; mais M. Baudry mérite bien d'être jugé à un tout autre point de vue. Aussi n'hésitons-nous pas à lui dire qu'il a dépensé en pure perte beaucoup plus de temps et de talent qu'il ne lui en aurait fallu pour faire dix tableaux aussi complets et peut-être aussi parfaits que *la Fortune et le Jeune Enfant*. Mais pour les concours de ce genre, une grande page historique est de rigueur, nous le savons aussi bien que M. Baudry, et nous ne le chicanerons pas davantage sur ce point. Cependant, tout en admettant ce sujet, qui, par sa

nature et par la manière dont il est conçu, est si proche parent de tous les martyrs des deux sexes qui nous arrivent chaque jour de Rome, nous nous réservons d'en critiquer les détails.

M. Baudry est tombé, selon nous, dans l'erreur de la plupart des jeunes gens qui, ayant beaucoup appris en peu de temps, s'empressent d'étaler à tout propos une érudition de fraîche date. Ce défaut, qui n'est souvent qu'une affectation puérile, dégénérerait bientôt en vice insupportable, s'il se perpétuait hors des murs de l'école. On l'excuse volontiers de la part de l'élève, qui doit avant tout plaire à des maîtres savants; mais dès qu'il vole de ses propres ailes, le public, qui ne veut pas être savant, ne s'en accommode pas aussi facilement. Si Chenavard, ce compilateur intrépide, avait su se débarrasser à propos de ce bagage historique et philosophique qui a toujours entravé sa marche, nul doute que sa pensée, dégagée des liens qui la paralysent, n'eût pris un plus libre et plus vigoureux essor.

Cette préoccupation constante de M. Baudry, dans la composition de sa première page historique, se trahit jusque dans les indications du catalogue. Il prend soin de nous faire savoir et de nous affirmer, sur la foi de Tite Live, que la Vestale se nomme Minutia, que son supplice fut ordonné sous la dictature de Claudius Regillensis, et qu'elle fut enterrée près de la porte Colline, à droite du Chemin pavé, dans le Champ du crime. Libre à vous de vérifier si le fait est exact. Pour nous, peu nous importe; mais dans un tableau où nous voyons figuré, avec une exactitude scrupuleuse, tout ce qui constitue la cité romaine, il nous est impossible de nous intéresser vivement au sort de la pauvre Vestale, dont l'amour sacrilége est si cruellement puni. Au milieu de tant de personnages amoncelés autour d'elle sans nécessité, et dans un désordre où l'œil a peine

à se reconnaître, il faut une attention soutenue pour distinguer la victime et l'isoler par la pensée de tous les accessoires qui l'environnent. Où la réflexion domine, l'émotion ne se produit guère : elle est instantanée, ou elle n'existe pas. Avec un peu plus de simplicité, il eût été facile à M. Baudry d'être moins obscur et plus émouvant. Sa Vestale est, du reste, une étude des plus remarquables. La terreur qui s'empare d'elle au moment d'être enterrée vive se peint avec une énergie saisissante sur son visage pâle et hagard. Les chairs, les vêtements, les physionomies des autres personnages, et le petit coin du paysage qu'on entrevoit, sont évidemment d'un praticien consommé. Mais, avec toutes ces qualités, le manque d'unité et une couleur trop sombre font de l'ensemble du tableau une œuvre qui laisse beaucoup à désirer.

Nous aurions bien moins insisté sur ces reproches si M. Baudry n'avait exposé, en même temps que sa *Vestale*, deux autres toiles qui sont les perles du salon. La foule qui assiége sans relâche *la Fortune et le Jeune Enfant* et la *Léda*, traitée dans les dimensions d'un tableau de chevalet, montre par son empressement qu'elle a reconnu en M. Baudry un peintre de premier ordre. Nous essayerons d'autant moins de l'en détourner, que nous trouvons là toutes les qualités dont nous avons regretté l'absence dans le *Supplice de la Vestale*.

Ce qui nous frappe dans *la Fortune et le Jeune Enfant*, c'est surtout le choix d'une composition à la fois simple et ingénieuse, joint à un coloris excellent qui rappelle les maîtres du seizième siècle. Les partisans exclusifs de l'idée n'auront pas lieu d'être bien satisfaits; c'est la fable du bonhomme la Fontaine, traduite et commentée par un tableau de style. Encore ce sujet n'est-il, à proprement parler, qu'un prétexte dont le peintre s'est servi pour nous montrer un corps de femme digne de Vénus Astarté. As-

surément, ici, c'est la forme qui domine, mais il s'en exhale un tel parfum de poésie que les amateurs de subtilités pourront seuls y trouver à redire. La Fortune de M. Baudry est aussi belle que celle de M. Bouguereau, sinon plus, et elle a l'inestimable avantage d'être entièrement nue et d'un coloris infiniment supérieur. Elle a aussi un pied posé sur la roue, mais elle a quitté pour un instant le bandeau traditionnel, ce dont personne ne songe à se plaindre. Sa figure s'illumine d'un sourire doux et tranquille, exempt de toute volupté profane, et comparable à l'immortel sourire de Mona-Lisa et des madones du divin Léonard. Le téméraire bambin de l'apologue, éveillé à temps sur la margelle du puits, est plein de grâce et de jeunesse. C'est un frère cadet du saint Jean-Baptiste du Louvre.

La *Léda*, quoique d'une taille plus modeste, n'a pas moins de charme et de délicatesse. C'est la même poésie forte et pénétrante, la même entente de la forme, de la lumière et du coloris, et tout cela avec des effets différents. Tandis que la Fortune étale au grand jour ses contours modelés avec un soin infini, Léda s'entoure d'une pénombre harmonieuse qui convient à l'amour heureux, et surtout aux amours qui ont quelque chose à se faire pardonner. Au contraire, la Fortune n'avait que faire de ce demi-jour mystérieux et discret : il n'entre pas dans l'habitude de ses élus de se dissimuler aux regards.

D'autres vous diront que la *Fortune* de M. Baudry rappelle certaines pages de Titien qui seront toujours bonnes à consulter, ce qui est vrai du reste, mais je les défie de s'en formaliser. Le coloris de Léda est aussi une réminiscence des procédés que Corrége affectionne, mais une réminiscence assez éloignée pour s'autoriser et se justifier d'elle-même. Il est toujours permis de s'inspirer des maîtres, pourvu toutefois qu'on garde une certaine réserve dans l'imitation ; et il faut dire, à la louange de M. Baudry,

que si ses souvenirs n'ont pas été involontaires, il les a utilisés avec toute la discrétion imaginable.

Son petit *Saint Jean-Baptiste*, enfermé et accroupi dans un cadre étroit, présentait de grandes difficultés d'agencement qui ont été heureusement surmontées. L'ombre et la lumière répandues sur son visage et sur ses épaules y jouent aussi un rôle très-habile et très-important.

Le portrait de M. Beulé est excellent. Le savant archéologue, dont nous ne partageons pas entièrement les doctrines en matière d'art, comme nous le montrerons plus tard, n'a pas lieu de se plaindre de la manière dont sa physionomie vive et spirituelle a été interprétée par l'auteur du *Supplice de la Vestale*, de la *Fortune* et de *Léda*. M. Baudry a fait de lui un portrait d'autant plus flatteur qu'il est évidemment très-sincère. Les traits sont animés, le regard est vif, toute la physionomie est parlante; elle est surtout trop complète dans son ensemble pour ne pas être d'une ressemblance frappante. A ce propos, nous ferons remarquer qu'il est plus facile qu'on ne pourrait le croire de juger de la ressemblance d'un portrait sans connaître le modèle. Il suffit pour cela de voir si les différentes parties qui composent le visage offrent un type caractérisé. Nous ne connaissons pas M. Beulé, et cependant nous ne croyons pas trop nous avancer en affirmant que M. Baudry a parfaitement compris et traduit le caractère de sa physionomie. S'il en était autrement, l'individu qu'on nous représente aurait dû être entièrement inventé, et tous les détails de sa personne mis en harmonie par l'auteur du portrait, ce qui est peu probable. Il en est de la figure humaine comme de la nature, sous quelque aspect qu'on l'envisage, avec cette différence pourtant que la ressemblance est plus facile à apprécier dans un visage que dans un site. Tout, dans le monde visible comme dans le monde moral, s'enchaîne par un lien plus ou moins apparent. Altérez-en une partie,

la chaîne se rompt, l'harmonie cesse, et avec elle disparaît le caractère ou la physionomie du paysage ou de l'individu représenté.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, le portrait de M. Beulé n'est pas moins irréprochable que les meilleures toiles de M. Baudry. Le visage et les mains sont modelés dans une pâte claire et très-lumineuse ; tous les tons de chair sont exacts, et les accessoires, largement indiqués, n'ont qu'une importance relative qui n'effarouche pas le regard comme dans la plupart des tableaux de ce genre.

De nos observations sur le *Supplice de la Vestale*, et de nos préférences non dissimulées pour des sujets tels que la *Fortune et le Jeune Enfant* et la *Léda*, où la forme humaine dans tout son éclat joue le principal rôle, il ne faut nullement conclure que nous prétendions refuser à M. Baudry le don de se produire avec avantage dans la peinture d'histoire proprement dite. Loin de là, nous pensons que, comme son condisciple, M. Bouguereau, il trouvera plus tard dans ce genre, qui semble aujourd'hui déshérité, matière à de légitimes succès. Mais c'est à condition qu'il introduira dans son style des modifications que la plus simple réflexion ne tardera pas à lui conseiller. Avec autant de style, d'unité, de simplicité et d'habileté pratique qu'il y en a dans les deux toiles que nous avons louées sans restriction, il fera un peintre d'histoire d'autant plus distingué qu'il possède une qualité trop dédaignée par la peinture académique, et qui pourtant ne gâte rien : je parle du coloris.

M. COURBET.

1857.

Jamais à aucune époque la nature n'avait été regardée d'aussi près qu'aujourd'hui. On s'est attaché depuis quelques années à l'envisager sous toutes ses faces, avec une attention tellement minutieuse qu'elle a souvent pu paraître puérile. Les uns ont vu là un signe de grandeur, les autres un symptôme d'abaissement et de décadence. Des deux côtés, on avait raison ; le naturalisme sincère a élargi les horizons de la peinture moderne, en écartant la convention, et en ôtant au choix des sujets une importance exagérée qui n'est pas du domaine de l'art. Au contraire, l'affectation du naturalisme, en sacrifiant l'ensemble au détail, et en cherchant dans la laideur systématique un nouvel élément artistique, n'a engendré qu'une nouvelle convention désignée sous le nom de *réalisme*. Ce mot de réalisme, qui paraissait assez bien imaginé, n'a pas fait fortune. Les gens qui ont prétendu se l'assimiler nous l'ont rendu dénaturé et prostitué. Aujourd'hui il n'est plus synonyme de *vrai*, mais de *trivial* et de *faux*.

Le réalisme vrai, tel que l'entendent Troyon et Rosa Bonheur, est une des plus belles conquêtes de l'art moderne. Reproduire dans toute son intégrité le sentiment profond que la nature inspire; en rayant les petits détails

calligraphiques si chers aux peintres patentés qui ont pris brevet à l'Académie, voilà son but. Tel a toujours été l'empire despotique de la routine qu'il ne nous a pas fallu moins d'un demi-siècle pour en arriver à ce point. A une époque où le paysage historique était déjà bel et bien mort, le jury annuel refusait encore régulièrement et impitoyablement les paysages de Rousseau. Barye, qui n'a jamais mis pour sculpter ses animaux les manchettes de M. de Buffon, n'a pas encore pris rang à l'Institut. Ses lions et ses tigres sont trop vivants pour entrer à l'Académie. Quand ils sauront montrer patte blanche, on leur ouvrira la porte à deux battants.

De tous les paysans des bords de la Loire, et de tous les gentilshommes campagnards des environs d'Ornans, M. Courbet est, sans contredit, le plus fin et le plus madré. En affichant sur tous les murs de Paris la boutique du réalisme accolée à l'exposition de 1855, comme une monstrueuse verrue, M. Courbet était-il sincère? Aujourd'hui, il n'est plus permis de le croire, et son apôtre, M. Champfleury, est seul condamné à rester éternellement sa dupe. M. Courbet a bien compris son siècle; voyant qu'on ne vit plus maintenant que par la réclame, il en a fait une tellement colossale que la pareille ne se verra jamais. Comme Brutus, il s'est fait passer pour idiot, et la bonne dame Critique, indignée de tant d'extravagances, s'est mise bravement à donner de grands coups d'épée dans l'eau, tandis que M. Courbet, dans son for intérieur, riait à gorge déployée du succès de sa plaisanterie.

Maintenant que, grâce à son stratagème, l'auteur des *Baigneuses* a acquis une célébrité qui n'en est pas moins incontestable pour n'être pas enviée des gens de goût, il montre que, sous son épais prosaïsme, il y avait l'étoffe d'un très-habile praticien. Désormais, il n'a plus qu'à se laisser aller : tout ce qu'il fera de bon sera remarqué. Ceux qui

l'ont le plus vivement attaqué jadis (et nous comme tout le monde) seront les premiers à s'extasier devant ses nouvelles toiles et à le féliciter de son heureuse conversion. Peut-être l'art a-t-il été fortement atteint dans sa dignité par ces ténébreuses menées, mais qui ne sait que pour arriver il faut commencer par mettre sa conscience comme ses opinions politiques à la porte?

Les *Demoiselles des bords de la Seine*, avec leur peau huileuse et leurs gants beurre frais, ne sont qu'une dernière transformation des *Vénus Callipyges* du Salon de 1853. C'est la queue du réalisme bestial délaissé par M. Courbet, c'est une dernière satisfaction accordée à M. Champfleury, le portraitiste ordinaire des bourgeois de la rue aux Ours. Ces nouvelles *Demoiselles* ne sont pas plus belles que les premières, mais elles ont compris que pour paraître en public, il était bon de se soumettre aux exigences du costume moderne. Cette transaction tardive ne les rend pas beaucoup plus chastes, mais elle permet au moins aux jeunes collégiens de les regarder sans rougir jusqu'aux oreilles, malgré leur posture équivoque, et les commentaires malins des femmes du vrai monde ne sont plus réduits à s'abriter derrière un éventail. C'est toujours cela de gagné. Ce tableau est du reste une pièce de circonstance. Il fait si chaud au Salon qu'on pardonne jusqu'à un certain point aux *Demoiselles* de M. Courbet de se rouler sur le ventre pour trouver un peu de fraîcheur dans l'herbe.

Les quolibets cessent d'eux-mêmes quand on arrive devant la *Biche forcée à la neige* et la *Chasse au chevreuil dans les forêts du Grand-Jura*. Il y a dans ces deux toiles une habileté pratique et une sûreté de main très-remarquables. La touche, sans être bien hardie, est grasse et abondante. La biche forcée se détache sur la neige aux reflets bleuâtres avec une vérité étonnante. Quand on regarde à côté de cela

le *Lièvre chassé par les bassets*, de M. Rousseau, on croit voir un hanneton sur une feuille de papier.

Du reste, le *rendu* est la qualité dominante de la peinture de M. Courbet. Sa *Chasse au chevreuil*, qui est évidemment jusqu'ici son meilleur tableau, n'est pas bien habilement composée, mais la nature y est interprétée dans ses détails avec une merveilleuse fidélité. Le *Chevreuil pendu par la patte* est bien au-dessus de tout ce que nous connaissons en ce genre, et il n'est pas certain que Troyon et Stevens aient jamais fait d'aussi magnifiques chiens que les deux bassets qui figurent au premier plan. Le chasseur au gilet rouge qui sonne du cor est aussi d'un naturel parfait, et, pour un peu, le paysage qui forme le fond du tableau serait excellent. Le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est de manquer d'air, et où l'air ne circule pas, le paysage ne saurait être complet. A part ce défaut, qui est grand à nos yeux, la *Chasse au chevreuil* est assurément une des plus belles toiles du Salon. Mais que de choses vous avez à vous faire pardonner, M. Courbet!

M. BIARD.

1857.

Comment se fait-il qu'on ait attendu l'apparition radieuse de M. Courbet dans la république des arts pour appliquer à la peinture le mot de *réalisme*, fraîchement inventé? Il y a des années que M. Biard en fait, du réalisme, et du plus mauvais qui soit, je vous jure. Si vous voulez savoir quel est le succès le plus incontesté du Salon de 1857, essayez un dimanche de parvenir à examiner de près l'*Arrivée en France* ou l'*Arrivée en Angleterre*, de M. Biard. Si vous réussissez à en apercevoir seulement un pouce avant deux bonnes heures de faction, et sans être suffoqué, nous consentons volontiers à reconnaître que le peintre Biard est un artiste. Cette remarque peut nous donner la mesure du sentiment de l'art chez les masses. Heureux homme que M. Biard! Il a réalisé en peinture le magnifique idéal du bourgeois de Molinchart! Le peuple le plus spirituel de la terre éprouve un bien-être indéfinissable à se mirer et à se reconnaître dans ces odieuses caricatures dont le trivial fait tous les frais. Qui donc a parlé de la dignité de l'art? Tristes rêveurs, songe-creux famélliques, vous nous la baillez belle! L'art est un miroir; demandez à M. Biard. Et que voulez-vous donc qu'il soit de plus?

Le plus triste de tout cela, c'est qu'il y a dans la peinture de M. Biard, comme dans celle de M. Courbet, bien que dans un autre genre, de sérieuses qualités de *faire* qui ne demandaient qu'à être convenablement utilisées. Avec sa précision et sa finesse de touche, il eût pu facilement être spirituel; il a préféré être goguenard. Il a voulu sans doute, comme on le lui a souvent reproché, être le Paul de Kock de la peinture, et il est resté infiniment au-dessous de son modèle. Franchir inconsidérément les limites qui séparent les arts entre eux, c'est s'exposer de gaieté de cœur à être faux. Le roman, dont les épisodes se déroulent successivement sous nos yeux, a mille ressources dont la peinture ne saurait disposer pour atténuer certains types ou certaines équivoques. Un tableau, au contraire, doit pouvoir se juger d'un seul coup d'œil. Il nous satisfait ou nous choque sans retour, et par malheur ce n'est pas la partie la plus intelligente du public que les toiles de M. Biard sont appelées à satisfaire; quelquefois on en rit, le plus souvent on hausse les épaules et l'on s'éloigne avec dégoût.

A ce réalisme idiot nous préférons incontestablement le réalisme brutal de M. Courbet, même dans ses plus abominables écarts, et ceux qui nous ont fait l'honneur de nous lire quelquefois savent que nous ne sommes pas suspect de partialité à l'endroit de ce dernier. La nature, vue d'un certain côté, est odieuse; toute médaille a son revers. Mais l'esprit de caricature mesquine et triviale appliqué à la peinture est tout ce qu'il y a de plus abject. M. Biard est, nous n'en doutons pas, le plus honnête homme du monde, mais, nous le disons à regret, il manque absolument du sens artiste. On peut être un adorable loustic et faire de délicieux calembourgs sans avoir reçu du ciel aucune des facultés du poëte; M. Biard est la preuve la plus complète de cette vérité.

Voici une chose qui montre bien que la réalité absolue

est, dans l'art, une insaisissable chimère. M. Courbet et M. Biard, doués chacun d'une vue, d'une intelligence et d'un organisme particuliers, n'ont jamais poursuivi que le vrai; la convention, sous quelque forme qu'elle se manifestât, était leur bête noire, et ils étaient bien résolus à ne lui faire aucune concession. Eh bien! nous sommes convaincu que tous deux se trouvent réciproquement faux, et peut-être seront-ils furieux de voir leurs noms accouplés par nous. Aussi n'est-ce pas sans motif que nous avons voulu les placer à côté l'un de l'autre, bien que le premier se soit considérablement amendé. Que M. Biard suive son exemple, s'il en est temps encore : à tout péché miséricorde!

M. GUSTAVE DORÉ.

1857.

De tous les artistes qui appartiennent à la génération nouvelle, M. Gustave Doré est le seul jusqu'ici qui se soit créé une individualité bien distincte. Tandis que tous les débutants dans la carrière littéraire ou artistique vont chercher à tâtons, au prix de pénibles efforts, un chemin tout tracé où ils puissent se hasarder d'un pas encore lent et timide, seul, sans maître, il s'est mis en route à vingt ans et a toujours poursuivi son hardi pèlerinage sans jamais regarder en arrière. Gai compagnon et voyageur intrépide, dès qu'il s'est senti homme, il a dit adieu au monde réel et s'est élancé à la poursuite de l'invisible, le front serein, le visage souriant, l'œil fixé sur une étoile lumineuse. Depuis lors, jamais son courage ne s'est démenti, jamais son pas ne s'est ralenti, jamais ses jarrets nerveux n'ont donné signe de fatigue, et il a continué à s'avancer d'un pied sûr au travers de tous les obstacles, les mesurant à peine pour les franchir d'un seul bond.

Qu'on ne voie pas dans nos paroles un éloge banal jeté à tout hasard à la tête d'une célébrité naissante. Nous savons aussi bien et mieux que personne, pour avoir étudié de près les essais les plus audacieux du jeune artiste, tout ce qui lui manque encore pour pouvoir être classé dès au-

jourd'hui parmi les maîtres. Les grandes qualités que nous remarquons en lui et sur lesquelles nous voulons attirer l'attention du public ne nous ont pas aveuglé sur ses défauts, et nous croirions manquer au devoir le plus impérieux en ne les signalant pas du même coup.

Mais nous savons aussi que n'ayant jamais puisé à d'autre source qu'à celle de l'inspiration personnelle, et réduit à tirer tout de son propre fonds, il a eu à vaincre des difficultés inouïes et inconnues à ceux qui ne suivent que les sentiers battus.

Il y a dans ce talent prime-sautier, éclos spontanément et d'un seul jet, une telle puissance jointe à une telle fécondité, une telle hardiesse de conception jointe à une telle facilité d'exécution, qu'il semble qu'aucun genre ne lui soit interdit. Déjà nous l'avons vu cent fois aborder avec un égal succès le fantastique et le réel, la vérité moderne et l'idéal de tous les temps et de tous les rêves. Chose rare, et qui dénote chez un artiste un esprit d'une trempe singulière, chez lui la rigueur de l'observation des choses prises par leur côté positif et matériel n'exclut en rien l'élévation et la richesse du sentiment poétique. Dès qu'un genre ou qu'un sujet quelconque l'attire, il s'en empare, se l'assimile et résout en se jouant le magnifique problème de l'individualité dans l'universalité.

Sans doute la forme, dans cet amas déjà si considérable d'œuvres aussitôt exécutées que conçues, est encore loin d'être entièrement irréprochable; mais si l'imperfection de certains détails nous choque, n'oublions pas que Doré s'est improvisé peintre, et qu'il s'est imposé au public à un âge où les autres étudient. Il serait d'autant plus injuste de lui faire un crime de ne pas posséder à fond tous les secrets techniques de son art que la rapidité merveilleuse avec laquelle il opère n'a pu lui laisser le temps de se pénétrer complétement de toutes les ressources du métier. Quand

on a déjà ce qui ne s'acquiert pas, le reste ne se fait pas longtemps attendre. Examinez attentivement la plupart des œuvres exposées par les peintres français au Salon de cette année, surtout par les inconnus d'hier, une chose vous frappera : c'est que dès leur première toile, tous ou presque tous sont déjà aussi forts que leurs maîtres sous le rapport de l'exécution et des procédés matériels. Allez au delà, vous ne trouvez plus rien. Tous se sont dit que pour écrire il fallait d'abord apprendre à écrire, ce qui est fort juste ; mais, en étudiant la grammaire, ils se sont endormis sur la syntaxe.

Poussée trop loin, l'éducation artiste des apprentis peintres comme des apprentis poëtes a plus d'inconvénients qu'on ne pense. Si, avant de produire, on voulait tout savoir, on ne produirait jamais rien. A moins d'avoir de soi une opinion par trop avantageuse, il est évident pour tout le monde qu'à quelque point qu'on soit parvenu, il y a toujours à apprendre. Mais il y a quelque chose de plus grave, c'est qu'à force d'étudier les modèles sans rien produire spontanément, on arrive à ne plus voir que ce que d'autres ont tenté, et à laisser périr en soi le germe de l'inspiration personnelle. On ne crée pas à tout âge ; passé une certaine limite, les facultés productives, trop négligées, se dessèchent, et, quand la source en est tarie, il ne faut plus penser à la faire jaillir de nouveau. L'imagination veut être saisie au vol. C'est une déesse capricieuse qui ne fait qu'apparaître et qui ne revient pas.

Loin de chercher à régler et à comprimer du même coup, par une longue et puérile imitation des grands maîtres, la séve de cette imagination luxuriante qui ne connaît pas de bornes, Doré a tout d'abord laissé produire à un terrain encore inculte tout ce dont la nature y avait déposé le germe, l'ivraie comme le bon grain. De là cette végétation effrayante, d'une beauté âpre et sauvage, due à un sol

d'une richesse inépuisable, et dont nous sommes loin de connaître toutes les ressources. C'est ce sol qu'il s'agit aujourd'hui de défricher, et nous croyons que désormais la tâche sera facile à faire.

Valait-il mieux, dès le principe, dissimuler artificieusement les défauts, faire ressortir les qualités, et mettre le tout en coupe réglée, suivant le mode classique, religieusement suivi à l'École des beaux-arts? « Comparez, dit Victor Hugo, comparez un moment au jardin royal de Versailles, bien nivelé, bien taillé, bien nettoyé, bien ratissé, bien sablé, tout plein de petites cascades, de petits bassins, de petits bosquets, de tritons de bronze folâtrant en cérémonie sur des océans pompés à grands frais dans la Seine, de faunes de marbre courtisant les dryades allégoriquement renfermées dans une multitude d'ifs coniques, de lauriers cylindriques, d'orangers sphériques, de myrtes elliptiques, et d'autres arbres dont la forme naturelle, trop triviale sans doute, a été gracieusement corrigée par la serpette du jardinier; comparez à ce jardin si vaste une forêt primitive du nouveau monde, avec ses arbres géants, ses hautes herbes, sa végétation profonde, ses mille oiseaux de mille couleurs, ses larges avenues où l'ombre et la lumière ne se jouent que sur de la verdure, ses sauvages harmonies, ses grands fleuves qui charrient des îles de fleurs, ses immenses cataractes qui balancent des arcs-en-ciel!... Choisissez du chef-d'œuvre du jardinage ou de l'œuvre de la nature, de ce qui est beau de convention, ou de ce qui est beau sans les règles, d'une littérature artificielle ou d'une poésie originale! »

Du reste, parler aujourd'hui de Gustave Doré, c'est presque anticiper sur l'avenir; car c'est entretenir le public d'un peintre qu'il croit connaître, et qu'en réalité il ne connaît pas. Les dessins qu'il livre avec une prodigalité insouciante à la publicité quotidienne ne donnent qu'une idée

incomplète de son talent acquis et des tendances qu'il aspire à réaliser. Aussi, les trois principaux recueils qu'il a illustrés, *Rabelais*, les *Contes drôlatiques* et le *Juif Errant*, n'ont-ils été compris et appréciés à leur juste valeur que par un nombre d'amateurs assez restreint. Le public, tout intelligent qu'on veut bien le supposer, demande à réfléchir longtemps avant de se prononcer ouvertement en faveur des novateurs. Il est routinier par nature, et, depuis que le monde est monde, les révolutions de toute espèce lui font toujours peur. Comme M. Prudhomme, qui personnifie assez bien la prétendue sagesse des nations, il pense que le mieux est l'ennemi du bien, et les plus merveilleuses découvertes le trouvent défiant. Ce bon public est un peu de la race de ces paysans de je ne sais quelle province qui se mettaient à l'affût derrière un buisson en attendant une locomotive pour lui courir sus au passage, et l'arquebuser d'importance comme une bête malfaisante. Mais aussi, en raison même de ce formidable entêtement, quand une fois on l'a de son côté, on peut compter sur un attachement de Vendéen pour une cause dont il fait la sienne propre. Nous connaissons de vieux partisans de l'école de David et des serviteurs de l'ancien régime, gens très-estimables au demeurant, pour qui la révolution politique comme la révolution littéraire sont encore non avenues, et qui ne demandent qu'à mourir dans l'impénitence finale.

Depuis qu'il s'est improvisé peintre, Doré a abordé avec une audace toute juvénile presque tous les genres de peinture connus, et nous cherchons en vain où il a pu échouer. Il a débuté par la caricature, et lui a donné une importance qu'elle n'avait jamais eue, en alliant à la verve la plus bouffonne la satire philosophique et morale; c'est ainsi que plus tard il a donné aux plus simples joyeusetés de Rabelais, en les transformant par une création nouvelle, une puissance in-

croyable. Dans le genre fantastique et dans le genre moyen âge, il a trouvé d'intuition des veines encore inexplorées qu'il a développées avec une richesse d'imagination comparable à un torrent dont rien ne peut arrêter les ondes sans cesse renaissantes. Dans le paysage, il a interprété la nature d'une façon à la fois sincère et grandiose dont nous parlerons en temps et lieu. Dans la peinture d'histoire proprement dite, nous connaissons de lui un *Rizzio assassiné aux pieds de Marie Stuart*, qui est un chef-d'œuvre de composition dramatique et de coloris. Mais le genre qu'il semble affectionner le plus est un genre entièrement nouveau, et dans lequel il se montre encore plus créateur que dans les autres.

Faire pour la peinture ce que Balzac a fait pour le roman, substituer aux couleurs fausses ou usées de la sentimentalité banale les couleurs vives et toutes nouvelles de l'observation analytique appliquée aux personnages de la comédie humaine dont nous sommes les acteurs principaux ou les comparses, peindre la société moderne telle qu'elle est, dans sa beauté comme dans sa laideur, prendre le côté le plus élevé du réalisme en tenant à la main le fouet sanglant du moraliste, mettre à nu le cynisme qui se cache trop souvent sous le voile menteur des élégances douteuses de la vie au grand jour, introduire le scalpel dans toutes les plaies, exalter les traits d'héroïsme, et flétrir en les mettant au pilori de la conscience publique la dépravation sociale et les saturnales du vice, tels sont les éléments nouveaux qu'il veut mettre en œuvre et utiliser à son profit. Ce n'est pas tout que de les avoir rassemblés, il faut encore les faire admettre, et ce sera difficile, aujourd'hui surtout que les professeurs d'esthétique, plongés dans les théories spiritualistes, refusent obstinément, au nom de principes réputés éternels, d'admettre autre chose que l'immuable, et le personnifient dans ce qui a cessé de

vivre. Et pourtant nous croyons bien, en attendant que l'expérience le démontre, que c'est à cette source vivifiante d'observation et d'analyse, et non ailleurs, que l'art contemporain va bientôt se retremper. Reste à savoir comment le programme que M. Doré s'est imposé sera rempli, et c'est ce que nous n'avons pas à développer aujourd'hui, puisque ses tentatives audacieuses ne se sont pas encore produites hors de son atelier.

La *Bataille d'Inkermann* est le premier essai sérieux de Gustave Doré dans la peinture de batailles. Ce travail prodigieux, accompli en deux mois avec une facilité surprenante, le place d'emblée au-dessus de tous les peintres officiels qui ont fait de ce genre de peinture un commerce si lucratif. En acceptant une commande aussi importante, l'artiste sentait qu'il y allait de son avenir de faire quelque chose où il y eût assez de nouveauté et d'originalité pour fixer sur lui tous les regards, et assez de puissance pour que nul de ses rivaux ne pût se flatter de l'avoir emporté sur lui. Le résultat prouve surabondamment que la tâche n'était pas au-dessus de ses forces.

Méprisant avec raison le poncis traditionnel des batailles à la mode, dont les toiles d'Horace Vernet sont le type achevé, Gustave Doré a fait de son tableau, non pas une galerie exclusivement réservée à un pompeux état-major, mais une véritable bataille de soldats, où tous ceux qui ont concouru à la victoire ont leur place. L'action s'y dégage avec une netteté admirable et une vérité locale que les principaux acteurs et spectateurs du drame ont été les premiers à louer. Le grand écueil des compositions de ce genre est la difficulté d'allier dans une mesure convenable le fait réel tel qu'il s'est passé, et qu'il a été constaté dans le bulletin officiel, et les éléments nécessaires à la production des œuvres de pure imagination. Satisfaire à la fois l'historien et le poëte est, en fait d'art, une besogne

épineuse, et dont un peintre médiocrement doué ne s'acquitte jamais qu'à moitié. Nous ne croyons pas nous aventurer en affirmant que M. Doré y a satisfait aussi pleinement qu'il était permis de l'espérer.

La composition de ce tableau est à la fois très-simple et assez compliquée : simple, en ce qu'on embrasse facilement l'ensemble d'un seul coup d'œil ; compliquée, en raison des éléments multiples qui y concourent. Au fond, sur un ciel grisâtre on aperçoit les ruines d'Inkermann, qui découpent sur la falaise leur silhouette pittoresque, et le commencement de la vallée de la Tchernaïa. Au centre, les tirailleurs indigènes, sous les yeux du colonel Wimpffen, escaladent la redoute des sacs à terre, à quelque distance des généraux Canrobert, Bosquet, d'Autemare, du colonel Cornéli, des commandant Leroy et Ballant, et du sergent Lostange, porte-fanon. Au-dessous de la redoute, la ligne anglaise et les gardes de la reine se sont frayé à travers les Russes un large chemin couvert de morts et de blessés. A droite sur le premier plan, les zouaves, sous la conduite du commandant Dubos, accourent en toute hâte pour prêter main-forte aux Anglais.

C'est sur la redoute, emportée à la pointe de la baïonnette par nos tirailleurs algériens, qu'a lieu le plus fort de l'action. C'est là qu'au milieu des tourbillons de fumée on suit de l'œil une de ces effroyables mêlées que Salvator aimait à retracer. C'est là que dans un vague plus effrayant que la réalité, Français, Anglais et Russes se pressent, se heurtent, s'étouffent, se culbutent, s'étreignent corps à corps et se disputent le terrain pied à pied. Les pioches et les haches remplacent au besoin les sabres ébréchés et les baïonnettes faussées, et quand on n'a aucune autre arme sous la main, chaque soldat prend son ennemi à la gorge. Les rangs, plusieurs fois entamés, s'ouvrent, se referment et s'entr'ouvrent de nouveau.

C'est la bataille antique avec toutes ses fureurs, le combat épisodique et individuel, où chaque homme lutte contre un homme. Les derniers venus marchent sur un terrain jonché de cadavres affreusement mutilés, qui presque tous appartiennent aux Anglais. Un vif rayon de soleil se glisse dans la gorge où les blessés sont entassés pêle-mêle, et vient éclairer d'une lumière abondante des épisodes extrêmement dramatiques et très-habilement groupés. Ceux qui ont encore un souffle de vie se redressent au milieu des morts pour exciter de la voix et du geste ceux qui arrivent et qui n'ont pas encore combattu. Il y a dans ces groupes désunis une foule de détails admirablement rendus, et quantité d'études d'une beauté et d'une force inouïes.

Mais c'est surtout dans la charge des zouaves, au premier plan, qu'éclate dans toute sa vigueur le côté le plus caractéristique du talent de Gustave Doré. Si M. Doré n'a pas fait de l'uniforme du troupier et de son fourniment une étude aussi approfondie et aussi méticuleuse que M. Vernet et ses imitateurs, quelle revanche il sait prendre sur le côté humain du soldat! Ceux qui cherchent le trompe-l'œil et l'apparence extérieure ne trouveront peut-être pas ici leur compte, car l'observation intime et approfondie y tient infiniment plus de place que les accessoires. Le zouave, naturalisé Français, est aujourd'hui le premier soldat du monde pour l'attaque; c'est celui qui a hérité de la *furia francese* qui fit la gloire de nos pères. Aussi voyez avec quelle gaieté, quel entrain, quelle insouciance héroïque l'artiste n'a pas craint de le conduire au feu. Cette poignée d'hommes, placés au premier rang, marche à une mort presque certaine, sans avoir conscience du danger. Chacun d'eux se distingue par un caractère différent et profondément accentué. Ils sont tous à leur poste, ces mauvais garçons des faubourgs parisiens, depuis l'hercule aux

formes athlétiques jusqu'au pâle *voyou*, qui n'a que son uniforme et sa peau, lançant un joyeux refrain et bondissant dans les broussailles comme des lions déchaînés. Sous chaque vêtement, il y a un corps largement indiqué que les plis de la veste ou du pantalon militaire mettent en relief, et les visages sérieux ou gouailleurs accusent, non-seulement les types et les physionomies, mais aussi les tempéraments les plus divers.

Bien que le tableau de M. Doré, comme celui de M. Yvon, n'ait pu être terminé à temps pour figurer à l'ouverture du Salon, nous sommes persuadé que ce retard malencontreux ne nuira pas au succès qui lui est dû. Tous les gens impartiaux, pour qui l'extrême jeunesse d'un peintre n'est pas une cause de défiance et de doute, reconnaîtront sans peine que la *Bataille d'Inkermann* est un tableau composé avec une rare habileté, d'une exécution large et hardie, où la couleur seule pourrait avoir plus d'éclat et d'énergie, mais d'une richesse, d'une abondance et d'une variété de détails dont rien n'approche, et qui a le grand mérite de l'exactitude et en même temps de l'originalité la plus complète.

L'Exposition de 1857 fera époque dans la vie de Gustave Doré. Comme dessinateur, il avait déjà fait ses preuves; désormais, il va prendre rang parmi les peintres. Opérant pour la première fois dans un genre qu'il n'avait pas encore abordé, il a eu à lutter avec des obstacles de toute sorte, dont le principal était la forme de sa toile : forme rigoureusement imposée, qui, en rétrécissant l'action, le forçait à superposer ses plans de la manière la plus défavorable. Malgré ces difficultés qu'il fallait, avant tout, surmonter, il a su créer en un temps très-limité une des œuvres les plus dignes d'estime que la peinture de batailles ait produites depuis longtemps. Ou nous nous trompons fort, ou, avec les prodigieuses ressources dont il dispose,

avec le travail libre, indépendant et original que nous lui connaissons, et surtout avec ses tendances non équivoques à devenir l'interprète des mœurs, des sentiments et des idées de l'époque actuelle, M. Doré ne tardera pas à se faire reconnaître pour un des premiers, sinon pour le premier peintre de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

M. YVON.

1857.

M. Yvon, chargé de peindre la prise de la tour Malakoff, a dû se trouver tout d'abord dans un grand embarras. Ayant à représenter un assaut, il lui fallait ou rester du côté des assiégeants, et alors il nous montrait tous nos soldats vus de dos, et leurs chefs obligés de se retourner pour faire face aux spectateurs, ou se mettre du côté des Russes, et alors il nous privait presque entièrement de la vue des ennemis et de la ville assiégée. M. Yvon a pris ce dernier parti, adopté déjà par Horace Vernet dans la *Prise de Rome*. Entre deux maux il a choisi le moindre. Cette disposition est surtout heureuse en ce que l'action n'y est pas complétement restreinte à un terrain fixe. L'œil suit dans la campagne, au delà des combattants, le développement des troupes françaises, sous le commandement en chef du général Pélissier, qui occupe, avec son état-major, le mamelon Vert, sur lequel flotte déjà le drapeau français. Le fond, très-exactement peint, nous met sous les yeux, en allant de gauche à droite, le ravin du Carénage, la vallée de la Tchernaïa, le plateau d'Inkermann, le mamelon Vert, la redoute Victoria, et au dernier plan la pointe de Balaklava.

Les peintres de batailles ne sont pas heureux. On ne peut, dit la Fontaine, contenter à la fois tout le monde et

son père ; il est encore plus difficile peut-être de concilier les exigences de l'art plastique avec celles de l'art militaire. Les plus habiles y ont échoué. Aussi, dans l'impossibilité où nous sommes de tracer les règles d'après lesquelles on pourrait arriver à la perfection, si perfection il y a en ce genre, devons-nous tenir compte à M. Yvon du talent qu'il a déployé pour satisfaire à la fois les hommes du métier et les artistes. Toutefois, nous lui adresserons un reproche qu'il avait déjà encouru dans la *Retraite de Russie*, et dont il est plus difficile à un élève de Paul Delaroche qu'à tout autre d'être exempt : sa composition est trop théâtrale. Ce n'est pas une bataille, ce n'est pas même un assaut, c'est plutôt un panorama, une sorte d'apothéose militaire, comme on en peut voir dans les théâtres du boulevard, avec accompagnement de coups de canon inoffensifs, de tourbillons de fumée et d'étendards flottants. Nous regrettons de ne pas y trouver cette vérité d'action et cette tuerie affreuse, mais réelle, que nous avons louées dans le tableau de M. Gustave Doré. C'est à peine si les assaillants rencontrent un semblant de résistance; aussi chefs et soldats sont-ils moins occupés à se battre courageusement qu'à chercher la pose et l'attitude qui conviennent à des gens sûrs à l'avance d'être regardés.

M. Yvon, pour plaire à tout le monde et présenter son sujet dans son ensemble, a dû faire entrer une foule d'épisodes dans une toile encore peu considérable relativement à la grandeur de ses personnages, et il s'en est tiré sans trop de confusion. Il est vrai que deux ou trois hommes représentent souvent à eux seuls tout un corps d'armée, mais cela était inévitable. Le malheur est qu'une action aussi complexe manque nécessairement d'unité et surtout de clarté. Sans le secours du livret et du dessin réduit qui accompagne le tableau, le spectateur aurait peine à s'y reconnaître. Il en résulte que ce qui attire le public devant

la *Prise de Malakoff* est plutôt une curiosité banale qu'un intérêt artistique.

Remarquez que tous les reproches que nous adressons au tableau de M. Yvon s'appliquent moins à l'artiste qu'au genre de sujet qui lui a été imposé. Il fallait pour le Musée de Versailles quelque chose qui fût moins une œuvre d'art qu'un tableau commémoratif d'un fait d'armes qui a déjà sa place dans nos annales historiques. Toutes les batailles qui figurent à Versailles sont dans ce cas. Quand on nous aura montré dans cette cohue de tableaux officiels, improvisés pour la plupart, une seule toile historique qui atteigne complétement son but comme œuvre d'art, alors seulement nous dirons que M. Yvon n'a pas donné tout ce qu'on pouvait attendre de lui.

Au premier plan, le colonel Collineau, entouré d'une poignée de zouaves, forme le centre de la composition. Il est de grandeur naturelle et fait face aux spectateurs. Derrière lui apparaissent, au sommet du principal talus, le général Mac-Mahon à la tête de la première division d'assaut, et le caporal de zouaves Lihaut, tenant en main le drapeau français. Entre ces deux points principaux, une escouade de sapeurs et un détachement de canonniers, conduits par le chef de bataillon du génie Ragon et le capitaine d'artillerie Crouzat, se précipitent dans la redoute à la suite du colonel Collineau, culbutent ceux qui font mine de résister et commencent à enclouer les canons. Les deux talus qui entourent celui où le général Mac-Mahon a déjà planté son épée, sont escaladés tour à tour par les différents corps de troupes, tandis que le reste de l'armée alliée se développe au loin dans la campagne jusqu'aux anciennes carrières où se tient le général Bosquet, et au mamelon Vert occupé par le général Pélissier.

Naturellement, dans une œuvre composée de tant d'éléments divers, les épisodes abondent. La plupart d'entre eux

sont heureusement choisis, sauf un seul que nous nous permettrons encore de blâmer. Pourquoi M. Yvon nous a-t-il montré dans un coin de son tableau un vieux général russe essayant en vain d'arrêter la fuite de ses soldats? Outre qu'il est peu probable que les officiers russes aient été obligés de prendre leurs hommes à la gorge pour les remener au combat, à quoi bon cet excès de patriotisme? Si les assaillants n'avaient eu à combattre que des fuyards, quelle gloire aurions-nous donc recueillie de la victoire?

Ces épisodes sont du reste parfaitement traités. Si les types de soldats ne sont pas aussi variés qu'on pourrait le désirer, ils ne manquent du moins ni de caractère ni d'expression. La touche a toujours cette largeur et cette hardiesse qui caractérisent le pinceau de M. Yvon. La tête du jeune officier russe qui tombe mort aux pieds du colonel Collineau est très-habilement modelée, et celle du zouave qui expire sur le drapeau qu'il vient d'arracher à l'ennemi est d'une énergie saisissante. La couleur est en général d'un ton un peu trop clair, ce qui ne permet pas de donner aux terrains un éloignement toujours suffisant, mais elle est douce à l'œil et pleine d'harmonie. C'est un genre de mérite qui apparaîtra davantage quand la toile de M. Yvon sera placée sous un jour plus égal et plus avantageux que celui qui l'éclaire en ce moment.

Entre la *Retraite de Russie* et la *Prise de Malakoff*, nous n'hésitons pas à nous prononcer pour le premier de ces deux tableaux. Malgré tout son savoir-faire, M. Yvon n'a pu racheter tous les défauts qui résultent de la nature même de son sujet. Son travail manque un peu de cette unité, de cette concentration qu'exige impérieusement toute œuvre d'art dont on doit embrasser l'ensemble d'un seul coup d'œil; mais pouvait-il en être autrement? Loin de faire un crime à M. Yvon des difficultés qu'il n'a pas sur-

montées, nous pensons qu'il lui a fallu un talent hors ligne pour ne pas rester au-dessous de la tâche qui lui était confiée. Si le public se montre plus sévère pour son œuvre que pour les précédentes, personne du moins ne pourra dire qu'un autre eût fait mieux à sa place.

M. CLÉSINGER.

1859.

La critique n'est pas toujours une tâche ingrate; elle a ses joies comme ses amertumes. Elle n'est pas toujours une œuvre stérile, car les condamnations qu'elle prononce ouvrent les yeux à l'artiste qui les a encourues; et, s'il ne se laisse pas abattre par l'insuccès, s'il se retrempe dans ses propres revers, elle a des éloges tout prêts pour l'encourager, pour l'affermir, pour le relever. C'est en pareil cas que la critique accepte avec un vrai bonheur cette seconde partie de son rôle, qui consiste à faire oublier les défauts en mettant les qualités en relief. C'est en pareil cas qu'il est doux d'être juste sans être soupçonné de complaisance. Telle est la tâche que nous avons à remplir à propos des dernières œuvres de M. Clésinger. Nous ne voulons pas être complaisant, nous ne voulons qu'être sincère.

Déjà, dans deux occasions presque solennelles, dans deux occasions qui ont profondément marqué dans sa carrière d'artiste, M. Clésinger s'est trouvé aux prises avec la critique. Deux fois en moins de dix ans, la critique, d'accord avec l'opinion publique, s'est occupée de lui pour l'élever tout d'abord au pinacle et le traîner ensuite aux gémonies. N'y eut-il pas exagération dans deux jugements si opposés? c'est ce dont il n'est pas permis de dou-

ter aujourd'hui. Mais ce qui est certain aussi, c'est que l'homme qui soulevait de pareilles discussions, dût-il se tromper plus d'une fois avant de donner son dernier mot, n'était pas d'une trempe ordinaire. M. Clésinger vient de le prouver.

Du jour au lendemain, au Salon de 1847, son nom est devenu, sinon populaire, au moins célèbre. La *Femme piquée par un serpent* et la *Bacchante* ont eu un tel retentissement que ceux-là mêmes qui ne les ont pas vues les connaissent. Et comment en serait-il autrement? En dépit de quelques contestations, ces deux essais furent déclarés des chefs-d'œuvre; et, en effet, ils portaient la griffe d'un maître, mais non pas encore d'un maître consommé, comme on eut le tort de le proclamer. M. Clésinger, doucement bercé dans sa gloire naissante, s'endormit sur ce premier et facile succès. Dix ans après vint le *François Ier* de la cour du Louvre. Le réveil fut pénible. Le génie du trop hardi sculpteur, son talent même ne furent pas discutés, mais niés. M. Clésinger, dans ces dix années, ne s'était pas seulement fait des ennemis puissants; il avait encore acquis des amis dangereux. Là où il avait mérité d'être critiqué sévèrement, amis et ennemis s'entendirent merveilleusement pour le dénigrer et le bafouer. Le côté malencontreux de l'œuvre fut immédiatement saisi, et, comme si l'artiste devait tout expier en un jour, on le tourna en ridicule. Ce sont moins les critiques sérieuses que les quolibets qui ont mis à bas le *François Ier* de M. Clésinger. L'œuvre était impropre à sa destination, cela est incontestable. La recherche excessive du pittoresque, qui convient si peu à la sculpture, était plus que partout ailleurs déplacée dans la cour du Louvre. Le luxe d'ornementation des harnachements du cheval et du costume de tournoi de son royal cavalier formaient un contraste fâcheux avec la sobriété monumentale de cette belle façade qui sera toujours un modèle. Mais à

côté de ces fautes de goût qui sautaient aux yeux, que de qualités dont on n'a pas tenu compte! On n'a vu dans le cheval qu'un colosse qui n'appartenait à aucune race; mais on n'a pas assez dit que c'était bien un être vivant, d'une anatomie irréprochable et d'une allure souple et nerveuse, bien qu'il fût de proportions exagérées. Voyez la réduction qu'en a faite M. Barbedienne. En amincissant légèrement ce que ses formes musculeuses avaient de massif et de pesant, rien n'a été plus facile que d'en faire un noble animal d'une race vigoureuse, mais pure et intacte. Quant au cavalier, je fais bon marché de sa toque et de sa cuirasse; c'est un costume d'apparat qui n'a rien de sculptural. Mais considérons la tête de ce héros si maltraité : le paladin redevient le roi-chevalier. Ce sont bien les traits que le pinceau du Titien nous a légués : portrait plus ou moins authentique, je l'accorde, mais qui répond si bien à l'idéal que nous nous faisons de ce souverain, modèle de la galanterie française, brave à toute outrance, protecteur des arts et des lettres. Quelle ardeur chevaleresque, quelle noblesse courtoise, quelle gaieté franche et gauloise sur ce masque qu'on eût si facilement rendu trivial! C'étaient là des circonstances atténuantes. Le jury, composé des cent mille voix de la foule, ne les admit pas : ce fut un bien. L'indulgence eût perdu M. Clésinger, la sévérité obstinée, sourde, cruelle, le sauva. Elle l'a forcé comme malgré lui à donner la véritable mesure de ses forces.

Quand le plâtre, exposé trop longtemps à la risée des passants, fut brisé en mille morceaux, on n'entendit plus parler de M. Clésinger. Tomber tout à coup du premier rang au dernier eût été pour d'autres une épreuve trop forte; on put croire que l'artiste y avait succombé. Il n'en fut rien. C'était la fortune qui l'avait tué, l'adversité lui rendit ses forces. Il se roidit contre l'insuccès qui avait mis à néant ses espérances, et rassembla toutes ses facul-

tés pour tenter un suprême effort. La retraite et le silence furent les nouveaux amis auxquels il s'adressa pour obtenir de nobles encouragements et des inspirations fécondes. Exilé volontairement à Rome, loin du dénigrement systématique et des louanges intéressées, aidé par quelques affections toujours fidèles, soutenu enfin par un secret espoir et la conscience de ses propres ressources, il s'est remis, avec une prodigieuse énergie, à un travail opiniâtre dont nous allons apprécier les fruits. En présence des grands modèles de la statuaire antique, il a été le premier à reconnaître qu'en prenant l'élément pittoresque pour base de son art, il avait fait complétement fausse route. Il a dépouillé le vieil homme ; il est revenu, avec la soumission d'un homme désabusé et bien convaincu cette fois, à la recherche de la beauté plastique à laquelle il doit ses premiers succès ; il a confirmé, élargi, fortifié par de nouvelles études, par des efforts de plus en plus sérieux, un talent qui n'était encore qu'à l'état de germe, alors qu'on le croyait arrivé à son entier développement. C'est de Rome qu'il envoie, jour par jour, à M. Barbedienne, chez qui nous les trouvons aujourd'hui, près de vingt morceaux de sculpture et de peinture, dont plusieurs sont de véritables chefs-d'œuvre. Tous attestent, avec une résolution et une ardeur que rien ne peut plus entraver, une âpre volonté de bien faire, une puissance de production et une continuité de progrès dont on chercherait en vain un autre exemple.

Les nouvelles statues de M. Clésinger, ses bustes et ses tableaux sont exposés dans les salles où M. Barbedienne a réuni tant de belles réductions en bronze des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Les ouvrages de M. Clésinger ne pâlissent pas au milieu de ce cortége redoutable.

Le premier objet qui frappe les yeux est le buste en marbre de Charlotte Corday. Je n'affirmerais pas que ce soit là un véritable portrait ; je crois même pouvoir assurer que

c'est un type purement idéal. Il n'en est que plus curieux à étudier, au double point de vue de la psychologie et de l'art. Étant donné le caractère de Charlotte Corday, caractère qui se résume dans un seul acte que tout le monde connaît, l'artiste a essayé de créer une physionomie qui fût capable de l'expliquer, de le commenter, et, en un mot, de l'exprimer. Ce grand effort d'expression dans la réalisation d'une idée, que chacun peut concevoir d'une façon différente, prouve déjà que M. Clésinger n'est pas seulement soucieux de signaler son habileté technique par les prestiges de la forme et par les hardiesses du modelé. Sa *Charlotte Corday* est une réponse victorieuse à l'adresse de ceux qui l'ont si légèrement accusé d'improviser des statues avec un ébauchoir complaisant, comme un arbre porte des fruits, sans conscience et sans réflexion. On lui accorde l'instinct pour lui refuser la pensée; la plus insigne malveillance n'aurait pas de générosité plus perfide. Certes, M. Clésinger n'est pas un abstracteur de quintessence à la façon des Allemands modernes; il ne traîne à sa suite ni la vaste érudition de M. Chenavard, ni le symbolisme hégélien de M. Kaulbach, ni le tendre mysticisme d'Overbeck, et nous ne pouvons l'en blâmer. A la place de toutes ces qualités, souvent si compromettantes, il en a d'autres qui sont beaucoup plus à la portée de son art. Il sait concevoir son sujet et en fixer les convenances; il a surtout cette intelligence de la forme vivante qui est la condition essentielle de la sculpture. C'est bien assez d'avoir échoué une première fois dans un art nécessairement plastique par l'abus du pittoresque. Que serait-ce si l'idéologie venait à s'y mêler? Non, M. Clésinger n'est pas un penseur de profession, mais sa *Charlotte Corday* est d'un homme qui sait penser, et qui s'applique surtout à communiquer aux spectateurs, sous la forme la plus sensible, le résultat de ses impressions. Faut-il maintenant le blâmer d'être artiste jusque

dans les plus petits détails, d'être, pour tout ce qui concerne le côté purement matériel de la sculpture, un ouvrier incomparable? Nous ne sommes pas idéaliste à ce point.

Cet instinct irréfléchi qu'on veut bien accorder à M. Clésinger lui eût suffi, sans aucun doute, pour composer, au moyen des documents existants, un portrait plus ou moins idéalisé, mais avant tout réel. Tel n'était pas son but. Le haut bonnet à la mode phrygienne, retroussé sur le sommet de la tête et flanqué de la cocarde tricolore, est, je crois, tout ce qu'il y a de véritablement authentique dans l'image de la jeune citoyenne. Ses traits sont tout d'imagination, et calqués uniquement sur l'histoire de sa vie. L'artiste a composé, d'après un modèle intérieur, une physionomie étrange dont tous les détails ont un sens visible. La partie inférieure du visage forme avec la partie supérieure un contraste saisissant. Le nez, légèrement busqué, les lèvres, plutôt saillantes que charnues, le menton fin, mais carré, attestent une énergie de conviction et une puissance de résolution peu communes. C'est là le caractère dominant du buste; c'est ce qui arrête tout d'abord les yeux et la pensée. A côté de cette expression bien tranchée qui peint l'héroïne, nous en trouvons une autre non moins significative, mais d'un ordre tout différent, et qui peint la femme. Autant il y a de mâle énergie dans la coupe hardie de la bouche et du menton, autant il y a de douceur et de persévérance féminines dans le haut du visage et principalement dans les yeux. Le front, peu élevé, est d'une sérénité inaltérable; la ligne des sourcils est droite, sans être contractée; le regard est calme, mais fixe, assuré, immobile. Qu'importe maintenant la vérité des lignes? N'est-ce pas là tout le portrait de Charlotte Corday? Ce mélange de sérénité et de volonté inexorable, n'est-ce pas la peinture morale la plus ressemblante qu'on puisse imaginer de

celle qui n'eut d'autre guide que sa foi ? De même qu'il n'y eut dans l'acte de Charlotte Corday ni coup de tête, ni précipitation irréfléchie, il n'y a dans son buste ni exagération ni violence. Tous les sentiments qui y sont exprimés se réunissent dans un seul : la conviction. On ne pouvait donner une meilleure définition plastique de celle qu'on a si justement surnommée l'ange de l'assassinat. On sent que ce regard profond, impassible, presque extatique, elle l'aura devant sa victime et devant ses bourreaux. Voilà pour l'idée.

La forme n'est pas moins irréprochable. Le spectateur n'est pas seulement en présence d'une idée : il voit se dresser devant lui un marbre vivant. Les cheveux qui s'échappent du bonnet pour se rapprocher sur la poitrine avec une apparence de désordre, sont souples et légers. Les traits les plus saillants sont rassemblés par le gracieux ovale des joues, et, depuis les tempes jusqu'au menton, depuis la naissance du cou jusqu'à la poitrine, l'œil parcourt successivement une série de plans indiqués et nuancés avec un art magistral. C'est en général dans l'habileté de ces nuances que le talent matériel du sculpteur se révèle. C'est la manière dont tous ces plans imperceptibles sont groupés et modelés, qui donne au marbre la vie qu'il s'agit de lui communiquer; c'est encore elle qui indique le caractère, l'âge, le genre de beauté du modèle. De tous les dons du sculpteur, il n'en est pas que M. Clésinger se soit aussi complétement approprié. Il pétrit l'argile avec une aisance qui lui permet de suivre en se jouant les ondulations les plus délicates de la forme humaine, et d'arriver à l'expression sans effort apparent et sans grimace. Indépendamment de toute autre qualité, son habileté de praticien est aujourd'hui sans égale.

Cette extrême modération que M. Clésinger apporte, en dépit de la fougue de son tempérament artistique, dans la

peinture des grands sentiments, nous a surtout frappé dans une tête de Christ à laquelle on a fait, chez M. Barbedienne, les honneurs d'un superbe dais de velours. Traitée avec un tact exquis, cette tête est à elle seule un des plus beaux morceaux de la sculpture contemporaine. L'impression profonde qu'elle produit s'accroît de tout le charme d'une simplicité dont l'auteur n'avait pas encore donné tant de preuves. C'est ici surtout que la moindre apparence d'exagération eût été déplacée et odieuse. En effet, le Christ que nous avons sous les yeux est évidemment le Christ en croix. Tout l'indique, sans même qu'il soit besoin de se préoccuper du mouvement des épaules, qui ne laisserait aucun doute. Nous assistons à l'agonie du Sauveur; l'artiste l'a représenté au moment où le dernier souffle qui effleure ses lèvres va livrer à la tombe son enveloppe humaine. Une contraction de trop, et nous n'aurions à contempler que l'image d'un supplicié vulgaire. Loin de là, M. Clésinger s'est appliqué à nous montrer l'âme divine quittant sa dépouille incarnée, sans la profaner par les convulsions horriblement triviales de la dernière lutte des agonisants. La souffrance a abattu les forces physiques, mais la mort elle-même est impuissante à altérer le type de beauté divinisée dans lequel on reconnaissait l'Homme-Dieu. Et pourtant, il y a une expression de douleur infinie et indéfinissable dans cette tête si noble et si pure, qui se penche avec une tendre mélancolie sous le fardeau de la couronne d'épines. Elle ne séduit point par un charme banal; elle subjugue par une attraction mystérieuse pleine de sentiments graves et doux. Elle parle moins aux sens qu'à l'âme; elle force à rêver, à croire et à aimer.

Cette œuvre, essentiellement idéale, n'a cependant rien de mystique. On peut la détailler à loisir sans y trouver aucun de ces traits de convention auxquels les adeptes des choses supernaturelles attachent un sens figuré. Le ciseau

du sculpteur a su faire sortir l'idéal du réel et faire germer des idées sans que la chair perdît ses droits.

Nous ne reconnaîtrions plus M. Clésinger en face d'une statue qui n'aurait pas en grande partie pour but la glorification de la forme humaine, si harmonieusement célébrée par les Grecs. Ce but, que les maîtres de la statuaire antique et moderne n'ont jamais craint d'avouer, apparaît en vivants caractères sur les différents bustes de femmes, taillés en marbre ou coulés en bronze, dont M. Clésinger n'a pas cessé depuis deux ans de peupler les salons de son ami M. Barbedienne. Sa Charlotte Corday, au regard immobile et profond, fait pendant à une joyeuse fille d'Italie, dont le rire perlé étale une double rangée de dents du plus pur ivoire. Foin de la mélancolie! celle-là vit pour vivre et pour chanter au soleil l'éternelle chanson de l'amour, du printemps et des fleurs. Son amoureux ne trouvera pas un poignard à sa jarretière, ou ce ne sera qu'un stylet inoffensif, bon, tout au plus, à soutenir les lourdes torsades de ses cheveux. Quel souci pourrait plisser ce front vierge de toute ride? Quel nuage pourrait assombrir ces yeux qu'une gaieté si franche illumine? Voyez ces deux fossettes creusées par un éclat de rire dans ces joues fraîches et charnues; voyez ce sein ferme et frémissant, entouré, non pas soutenu par sa gorgerette aux mille plis; voyez surtout cet air de jeunesse qui circule depuis la racine des cheveux sur une peau qui semble veloutée comme l'épiderme des pêches. N'y a-t-il pas une idée là dedans? N'est-ce rien qu'un hymne à la jeunesse et à la gaieté?

Vous avez vu le bouton, voulez-vous la fleur? Voici la femme romaine dans tout l'éclat éblouissant de la beauté déjà mûre. L'autre avait seize ans, celle-ci en a trente. L'autre avait la grâce insouciante et mutine de l'enfant, celle-ci a le superbe rayonnement de la femme accomplie. A l'une le charme ingénu, à l'autre les attraits puissants.

La première est la jolie fillette qui rit de tout et qui s'ignore elle-même, la seconde est la noble patricienne qui se sent belle et qui laisse au grand jour le soin de proclamer sa beauté. Il y a dans les lignes correctes et sévères de son visage une incomparable fierté. Son regard, fixé dans l'espace, est calme et assuré. La ligne qui dessine son profil a une noblesse toute de race. Sa physionomie est bien entière, et telle qu'à la voir, on devine aisément ses mains et ses pieds. Le galbe de ses joues, de l'oreille au menton, et l'attache du cou aux épaules ont une largeur qui donne à tout le buste un caractère vraiment monumental. La figure est un peu plus grande que nature, et par son hardi développement elle paraît l'être en réalité beaucoup plus. Ce qui est plus étonnant, c'est la vie dont elle est douée. On s'attend presque à voir sa riche poitrine soulever, à intervalles égaux, la robe qui la couvre, et l'on définirait volontiers la nuance que donne à son teint le sang généreux qui court dans ses veines.

Du reste, le grain complaisant du marbre, pétri par une main d'une habileté reconnue, se prête aisément à cette illusion. Le bronze, par son apparence massive et lourde, a rarement un semblable prestige. Le travail de la fonte, quelque perfection qu'on y apporte, enlève aussi beaucoup de ces inappréciables délicatesses que le ciseau du praticien imprime à la surface du marbre. Cette différence est facile à constater dans deux bustes de femme, une Albanaise et une Romaine, tous deux coulés en bronze et de grandeur naturelle. A part cette observation, qui n'est point une critique, ces nouveaux bustes ont, comme les précédents, des qualités de premier ordre. On n'y sent pas, au même degré, les raffinements subtils que l'ébauchoir du sculpteur dépose sur l'argile, mais on y trouve également le dédain de l'artiste pour ce qui n'est que conventionnel et joli, au profit de ce qui est véritablement grand

et beau. Les types sont toujours empruntés à des races fortes qu'un soleil ardent vivifie et qu'aucun mélange n'a amoindries ou déprimées. Les accessoires eux-mêmes s'adaptent merveilleusement au tempérament et au caractère de ces grandes figures. C'est ou une simple rose ou un large nœud de ruban planté entre deux nattes opulentes, ou bien encore un gros collier de perles qui entoure un cou solidement attaché. Tout cela est simple et charmant, sans avoir rien de coquet.

Nous arrivons maintenant aux œuvres capitales de M. Clésinger, à ses nouvelles statues. S'il est vrai qu'un sonnet sans défaut vaille seul un long poëme, nous ne nous sommes pas arrêté trop longtemps en présence de ses bustes, car chacun d'eux vaut bien une guirlande de sonnets. Les statues qu'il leur oppose ont d'assez hautes qualités pour qu'on puisse passer légèrement sur leurs défauts; cependant, elles ne sont pas exemptes de tout reproche, et cela seul suffit pour leur donner une infériorité relative que nous devons constater. *Charlotte Corday*, le *Christ*, et les *Femmes romaines*, nous ont rendu à bon droit exigeant.

Celle de ces statues qui offre le plus de prise à la critique est cette danseuse qui arrondit au-dessus de sa tête ses bras armés du tambourin. La pose, malgré ses élancements hardis, n'a rien de trop mouvementé; les bacchanales antiques offriraient facilement des exemples d'une allure plus désordonnée. Mais elle n'est pas également heureuse de tous les côtés. Les deux profils offrent des lignes d'une divergence un peu risquée et d'une harmonie douteuse. Les extrémités des vêtements, que l'ardeur de la course fait flotter au vent, sont trop curieusement fouillées et manquent de simplicité. Elles se joignent derrière le dos avec une lourdeur qui exclut la grâce. A part ces taches, que M. Clésinger eût pu facilement faire disparaître, cette œuvre si périlleuse ne mérite que des éloges. L'élan de la bac-

chante est souple et nerveux comme celui d'une jeune panthère. Le type de sa physionomie, enluminée par l'ivresse de la danse, est plus expressif que noble. Ce n'est pas la Vénus discrète, qui laisse voir avec naïveté la plénitude de ses appas, c'est la courtisane antique qui s'excite et prélude aux plaisirs lascifs par les emportements de la danse. Sa tête, penchée en arrière, avec ses yeux humides et sa bouche entr'ouverte, respire la soif de toutes les voluptés. Le mouvement, si adroitement rhythmé, de ses bras puissants, fait jaillir les robustes contours de sa gorge haletante. Toute la partie des vêtements qui enveloppe son torse, d'une ampleur magnifique, est traitée avec une délicatesse et une légèreté inouïes. Les pieds, qu'un cothurne étroit n'a point déformés, sont d'une richesse à désespérer Thétis, la déesse aux pieds d'argent. Ils frappent la terre en cadence et bondissent avec une élasticité qui se communique à tous les membres.

Cette belle créature, vouée aux saturnales, a dans la *Sapho penchée sur son rocher* une rivale que nous n'hésitons pas à lui préférer. L'une est la femme de Milet, la Vénus Pandémos, dressée aux excitations nerveuses des folles priapées; l'autre est la femme de Lesbos, la Vénus Ourania, promise, par son éducation raffinée, aux enivrements de l'esprit. Assise au bord du cap de Leucade, l'amante dédaignée laisse errer ses regards sur les flots de la mer Ionienne, qui viennent baigner ses pieds d'un galbe enfantin. La tête et la partie supérieure du buste s'inclinent vers l'Océan avec une sorte d'avidité vertigineuse. Le visage, d'une élégance qui ne se rapproche pas assez de l'antique, est empreint d'une ineffable mélancolie. Est-ce la femme passionnée, âcre et ardente à la volupté, dont « l'amour brise l'âme comme le vent renverse les chênes dans les montagnes? » C'est plutôt la Muse des regrets, de l'amour désolé, non de l'amour inassouvi. Toute l'attitude de

son corps trahit une tension douloureuse, une émotion poétique et pure, dont la lyre qu'un de ses bras soutient encore vient de moduler les derniers accents. Le ciseau du sculpteur n'a pas l'énergie sauvage de la fameuse ode où l'amante de Phaon a exprimé en vers d'une ardeur sublime les feux dévorants de sa passion : « Ma langue se brise, un feu subtil court rapidement sous ma chair ; mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent; une sueur glacée m'inonde, un tremblement me saisit tout entière, je deviens plus verte que l'herbe, il semble que je vais mourir. » Mais aussi, l'artiste ne pouvait songer à rendre les transports insensés d'un délire qui touche à la fureur hystérique. Il nous montre la vierge folle, l'hétaire impure transfigurée par l'amour profond qui a passé de son âme jusque dans la moelle de ses os, et c'est tout ce que les limites de son art pouvaient lui permettre. Il a caressé lui-même, avec un amour de poëte, les flancs voluptueux, le torse d'une pureté lumineuse de la Lesbienne « qui se sent mourir. » Il a paré d'une grâce virginale toutes les beautés qu'il a accumulées sur son corps, et versé sur cette merveilleuse figure des trésors d'harmonie. Elle est belle de tous les côtés, malgré la saillie un peu forte du bras qui retient sur son épaule un pan de sa chlamyde; mais c'est de face qu'il faut la voir pour bien comprendre l'exacte euphonie et l'ensemble musical de toutes les parties. Je ne parle pas des suaves ondulations des lignes du dos, du modelé des extrémités et de la légèreté aérienne du léger tissu qui fait si bien valoir les genoux. Il y a longtemps que pour M. Clésinger ces difficultés désespérantes de son art ne sont plus qu'un jeu.

Les statues et les bustes sont accompagnés de quelques statuettes dont ils diminuent l'importance, mais qui ne sont néanmoins ni sans intérêt ni sans mérite. Je mentionnerai seulement une petite Nymphe de Diane, frêle et mignonne

comme le lévrier qui l'escorte, et qui brille par un air de naïveté et de jeunesse tout plein de séductions ; une Muse dont les membres candides sont à la fois recouverts et accusés par une longue robe aux plis chastes et flottants, et enfin un Taureau romain qui peut lutter de force musculeuse et de vie réelle avec tous les animaux de M. Barye. Ce dernier morceau est des plus étonnants. Bien que l'animal soit à peine de la taille d'un dogue ordinaire, il semble d'une stature colossale. Il s'avance d'un pas grave et mesuré, précédé de ses longues cornes, aiguës comme celles d'un taureau espagnol, et balayant la poussière de son large fanon.

Un mot encore au sujet des tableaux qui accompagnent les bronzes et les marbres dont nous avons parlé. Certes, M. Clésinger est encore bien loin d'être un peintre complet, mais tous ceux qui ont pu voir jadis ses essais sur toile s'étonneront qu'un homme, même richement doué, ait pu si promptement, dans une spécialité qui n'est pas la sienne, obtenir de tels résultats. Nous avons vu, de lui, deux paysages graves, profonds, silencieux, empruntés évidemment à la campagne romaine, dont ils rendent avec énergie l'aspect imposant, bien qu'un peu monotone. L'horizon est étroitement restreint par les touffes plantureuses de gros bouquets d'arbres au feuillage sombre. La touche est souvent lourde, mais grasse et abondante ; l'air circule bien ; les ciels trop bas sont légers et lumineux; les eaux ont une transparence qui ferait honneur à M. Daubigny.

Ève tentée par le serpent a encore fourni à M. Clésinger un prétexte pour faire étinceler, sur un beau torse de femme, d'éclatants rayons de lumière. Ici, le sculpteur lutte avec le peintre, et l'emporte sur lui par le développement des formes plastiques. Ève est étendue, dans un demi-sommeil plein de rêves, sur le gazon du Paradis terrestre. Autour d'elle, les fleurs jonchent la terre, les fruits

dorés pendent aux arbres, les oiseaux chantent dans les branches. Cependant, le serpent, qui rampe sans bruit sous l'herbe humide de rosée, vient murmurer à l'oreille de notre première mère les promesses de la volupté. Ses paroles bercent, avec un charme irrésistible, le rêve de la femme, et amènent un fin sourire aux commissures de ses lèvres. Toute la tête est noyée dans une pénombre pleine d'harmonie et de mystère. C'est à partir de sa gorge nue et rougissante que le soleil éclate, se répand à torrents sur tous les membres, fait jaillir les muscles et accuse nettement tous les contours. Le mouvement des hanches et le raccourci des jambes sont d'une excessive hardiesse. Tout cela réuni forme une étude très-remarquable; mais, encore une fois, c'est moins un tableau qu'un merveilleux morceau d'anatomie plastique.

Maintenant que nous avons passé en revue la plus grande partie des envois de M. Clésinger, il n'est pas sans utilité de résumer nos impressions et de jeter nos regards en arrière, pour mesurer des yeux la route qu'il a parcourue depuis ses débuts jusqu'à ce jour. Nous laisserons de côté le *François Ier*, qui ne fut qu'une erreur passagère et qui ne présente aucun danger de retour, pour revenir à la *Femme piquée par un serpent*. Qu'est-ce que cette statue qui excita un enthousiasme si spontané au Salon de 1847? Rien autre chose qu'une femme étendue sur un lit de fleurs et tordant ses membres nus dans les aspirations d'une sensation invisible. Mais, dans cette femme, sœur aînée de l'*Ève séduite*, on trouvait déjà à demi réalisées toutes les promesses que M. Clésinger a tenues depuis. On avait senti, sous son ciseau un peu brutal, une aptitude surprenante à indiquer la vie et à faire palpiter les chairs. Les formes ébauchées à la hâte, malgré leur relief exceptionnel, trahissaient une étude constante de la nature animée. Rien n'y était inventé ou convenu. Le pli de la peau, le frisson de

l'épiderme, le tressaillement des muscles y étaient comme moulés sur le modèle vivant, et taillés, pour ainsi dire, dans le vif. Ce sont là des qualités assurément fort rares et que le sculpteur assez bien doué pour les posséder, ne doit pas chercher à atténuer. Mais, seules, elles sont bien loin de suffire à la gloire d'un artiste jaloux de remporter des palmes plus nobles et plus hautes. M. Clésinger a senti, et c'est le grand mérite de ses travaux récents, que cette aptitude toute d'instinct n'était pas le dernier mot de la statuaire. Possédant déjà tous les éléments qu'un grand artiste peut désirer pour arriver à la reproduction du réel, il s'est mis résolûment à la recherche de ce beau idéal dont il n'avait encore que les premiers et indispensables matériaux. Son séjour à Rome lui a ouvert les horizons de l'art antique, qui est encore le dernier terme de l'art. Sa pensée a mûri dans l'isolement et dans les méditations austères d'une étude persévérante et suivie. Il avait le secret de faire parler le marbre; il n'avait pas encore celui de lui faire exprimer de nobles, de suaves ou de généreux sentiments. Voilà ce que M. Clésinger a appris depuis le Salon de 1847, et c'est un grand pas qu'il a fait dans une voie qui ne peut que profiter à la statuaire comme à tous les arts. En outre, son talent de praticien s'est élargi et fortifié; son habileté manuelle n'a rien perdu au contact des idées élevées. Il a poursuivi avec plus de bonheur que jamais la glorification plastique de la forme humaine, et a acquis, en même temps, un sens exquis des convenances et de l'harmonie linéaire. Le Salon de 1859 va montrer, dans M. Clésinger, un homme d'un talent complétement mûr et qui n'a plus besoin que d'une occasion favorable pour réparer avec éclat un trop retentissant échec. Dans les ateliers de M. Barbedienne, où elles sont exposées, ses dernières œuvres soutiennent, comme nous le disions plus haut, sans en être écrasées, le voisinage des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de

la Renaissance. N'est-ce pas une promesse rassurante pour le Salon qui va s'ouvrir?

Toutefois, il est un point sur lequel ce redoutable voisinage ne peut manquer d'attirer l'attention de tous les esprits sérieux. Chaque fois qu'il s'agit d'analyser scrupuleusement les productions, même les plus recommandables, de la sculpture contemporaine, on s'aperçoit qu'elle perd insensiblement tous les jours un peu de ce caractère monumental qui fut jadis une partie intégrante et constitutive de son essence. Les précieux restes de la statuaire antique, tous ceux principalement qui relèvent de la grande période de l'art grec, se distinguent par un double caractère d'ampleur et de sobriété qui va s'affaiblissant de plus en plus, et que d'autres qualités plus spécialement modernes ne parviendront jamais à remplacer. La délicatesse des nuances, les grâces soutenues, le raffinement de tous les moyens accessoires, la perfection de tous les procédés secondaires, toutes ces qualités qui appartiennent en propre à la sculpture du dix-neuvième siècle, qui pourraient au besoin en donner la mesure et la définition exacte, sont autant d'indices infaillibles d'un art qui décroît, et je dirais presque qui s'éteint. Les plus illustres de nos voisins ne sont pas à l'abri de ce reproche qu'on aurait tort d'appliquer exclusivement à la France. Flaxman et Thorwaldsen lui-même peuvent en revendiquer leur part. Canova, qu'on a beaucoup trop exalté de son vivant, a plus contribué que tous les autres ensemble à diminuer la portée de l'art sublime de Phidias et de Praxitèle, en substituant, par une recherche excessive des choses d'agrément et de séduction, les petits moyens aux grands. Ces procédés pernicieux se sont vulgarisés, et si, de nos jours, David d'Angers a été l'exception, Pradier a été la règle. M. Clésinger, tout en se préservant de son mieux de cette afféterie contagieuse, n'a cependant pu se défendre d'être de son siècle. Mais s'il n'a pas toujours

réussi à être aussi vraiment grand, aussi simple et aussi sobre d'ornements que les maîtres immortels des temps passés, la faute en est moins à lui-même qu'au temps présent. Nos besoins, nos habitudes d'esprit et nos mœurs sont les vrais coupables, puisque c'est en somme leur niveau qui établit et qui règle le niveau de la poésie et des arts.

Quoi qu'il en soit de ces observations, le succès de M. Clésinger et sa réhabilitation éclatante nous paraissent assurés. Nous avons montré, sans chercher à les dissimuler, les défauts qu'une étude impartiale nous a révélés, et nous demeurons convaincu que la publicité qui va être donnée aux bustes de Charlotte Corday, du Christ, de la Dame romaine, ainsi qu'à la *Sapho* et à la *Danseuse*, rendra en un jour à M. Clésinger le rang qu'une imprudence lui avait fait perdre. Et aujourd'hui que David, Rude et Pradier sont morts, ce n'est pas du second rang qu'il s'agit, mais du premier.

CONCLUSION.

L'ART NOUVEAU.

1857.

Pendant la première moitié du dix-neuvième siècle, l'art moderne a en vain cherché sa formule. Deux tendances entièrement différentes, fondées sur le culte exclusif de la ligne et sur le culte exclusif de la couleur, se sont disputé le terrain et ont obtenu un égal succès. Pour qui tenons-nous aujourd'hui, pour Ingres ou pour Delacroix? A vrai dire, l'intérêt que nous leur portons est déjà plutôt une curiosité rétrospective qu'une admiration sympathique en faveur de l'un ou de l'autre. Les acclamations passionnées qui les ont soutenus, eux, leurs partisans et leurs dissidents, aux beaux jours du romantisme, se sont éteintes, et, dans ce calme plat qui a succédé à la tempête, la critique peut à loisir compter les morts, honorer ou blâmer les vivants, et décerner à chacun des deux chefs les ovations qui leur sont dues.

Rien ne dispose à l'impartialité comme le temps. Plus on s'éloigne des cloches, moins on est influencé par le son. A voir les choses d'un point de vue élevé, il est clair qu'il y a

du bon dans tous les systèmes. Ceux qui ont pris parti pour Ingres ou pour Delacroix étaient également dans le vrai, car la vérité n'est, à proprement parler, qu'un côté particulier des objets. La vérité est du côté de celui qui nous plaît, le mensonge du côté de celui qui ne sympathise pas avec nous. Un des résultats les plus évidents de la lutte des classiques et des romantiques a été de nous faire apprécier la justesse de ce proverbe espagnol, qui eût été du goût de Michel Montaigne :

De las cosas mas seguras,
La mas segura es dudar.

Pendant les quarante ans qu'a duré la lutte, on a tout essayé, et on est arrivé à aimer tout, à douter de tout et à ne s'étonner de rien. L'art, durant cette période brillante, n'a pas eu de formule, parce que l'éclectisme n'en est pas une : c'est l'ensemble de tous les systèmes, ou, si l'on veut, l'indifférence à l'état de système. L'éclectisme consiste à voir les choses non pas au point de vue individuel, mais au point de vue de tous. Ceci admis, quelques esprits chagrins veulent en tirer la conséquence que, puisque tout a été essayé, tout est épuisé. Nullement. Le demi-siècle qui a précédé a été une époque d'étude et de transition. Notre conviction bien sincère est que les siècles ont leur expérience comme les individus, et que c'est à nous qu'il appartiendra de récolter ce que nos devanciers ont semé.

Ce n'est que quand tous les matériaux sont assemblés et que les plans sont suffisamment étudiés, que l'on peut commencer à bâtir. Aujourd'hui que toutes les routes sont suffisamment explorées, que nous avons conscience de nos forces, il est temps de nous mettre en marche. Il faut nécessairement qu'après un si long labeur, un si pénible enfantement, toutes les croyances se réunissent sous un même

drapeau. Il faut que l'école française, si forte par la réunion de tant d'éléments hétérogènes, devienne plus forte encore par son unité. Le commencement du siècle nous a donné l'analyse; la fin nous donnera la synthèse. C'est là qu'est véritablement le progrès.

Tout le monde a eu l'occasion de remarquer que depuis quelque temps ce qu'on appelle la grande peinture cède visiblement le terrain à la peinture de genre et au paysage. D'aucuns s'en autoriseront pour dire que l'art en souffre, que l'art se meurt, que l'art est mort : il serait plus simple et plus juste de dire qu'il se renouvelle.

La grande peinture ou la peinture d'histoire n'existe guère aujourd'hui que par la convention. Dans l'*Apothéose d'Homère*, dans le *Massacre de Scio*, dans l'*Orgie romaine*, nous trouvons trois genres de convention entièrement distincts et qui n'ont entre eux d'autre rapport que l'absence complète de réalité. Or le naturalisme, qui fait tous les jours de nouveaux progrès et auquel appartient définitivement l'avenir, doit nécessairement se montrer l'ennemi juré de toute convention et du genre de peinture le plus conventionnel qui soit.

Outre ce mode de convention, qui est dans le dessin, dans la couleur, et jusque dans les attitudes, la peinture d'histoire, telle qu'on l'entend encore aujourd'hui, a un autre vice qui la rend également insupportable : elle est infectée d'archaïsme. Il semble qu'il soit admis tacitement qu'un sujet contemporain avec ses accessoires obligés de types et de costumes modernes soit inabordable pour la peinture d'histoire. On consent à faire une exception pour la peinture de batailles. Or, la peinture moderne veut désormais être essentiellement moderne, et, en attendant que ses forces lui permettent de s'imposer en cette qualité au genre historique qui la repousse obstinément, elle cultive de plus en plus les scènes d'intérieur et les pay-

sages, à qui l'on veût bien ne pas faire un crime d'être sincères.

Sans vouloir trop préjuger de l'avenir, nous croyons que le moment est venu pour l'école française d'utiliser tout ce qu'elle a acquis d'expérience, de force vitale et de poésie nouvelle depuis la mort de David. Toutes ces richesses accumulées depuis longues années, et pour ainsi dire sans but, il faut bien l'avouer, vont enfin trouver leur destination. En les employant à la représentation de l'époque actuelle, les jeunes artistes qui se sont déjà lancés dans cette voie, et tous ceux qui les suivront, auront un jour la gloire d'avoir enfin découvert cette formule dont leurs maîtres n'ont pu que préparer la domination : le naturalisme.

Tel est, selon nous, le signe distinctif, l'élément caractéristique et le seul véritablement original qui distinguera l'école française actuelle des écoles du temps passé, et qui peut-être l'élèvera au-dessus de toutes les autres. C'est par la convention érigée à l'état de système que les maîtres de l'école romantique, opérant en divers sens, ont été grands ou faux, selon que le public les a adoptés ou reniés ; c'est par l'absence aussi radicale que possible de toute convention, qu'après mille tâtonnements et mille tiraillements, l'art moderne, devenu adulte, et régénéré par le naturalisme qui le complétera, pourra devenir l'art universel. Ce nouveau système, infiniment plus large que tous les autres, et qui tend déjà à exercer son influence tant sur la littérature que sur les arts, a pour résultat direct de substituer aux momies classiques pétrifiées par le temps l'homme de nos jours avec ses idées, son costume et ses mœurs, et d'être ainsi l'image exacte de la civilisation moderne, ce qui a toujours été la destinée de la poésie et des arts.

On nous parle de la tradition. Que nous importe la tradition? Sommes-nous Grecs ou Romains, ou simplement

Français? Quoi! toujours la tradition et jamais la nature, la réalité, la vie! De grâce, si vous aimez les Grecs, si les Romains vous sont chers, étudiez leur histoire, mais ne la refaites pas à notre profit. Si la Renaissance vous charme, amusez-vous quelque temps avec elle; mais si vous voulez devenir artiste, rappelez-vous que c'est surtout en fait d'art que la science consiste à savoir oublier à propos. La tradition est un mot qui n'a jamais résonné aux oreilles de Phidias. Les Grecs ont eu leur art, où leur vie et leur histoire sont aussi bien écrites que de la main de Thucydide et de Xénophon. L'art égyptien ne leur a pas plus servi de modèle qu'aux Égyptiens l'art indou. Au dix-huitième siècle, il y a eu aussi de prétendus peintres d'histoire qui ont voulu faire de l'antiquité. Le plus habile de tous ne va pas à la cheville d'un petit peintre de genre qui s'appelait Watteau.

Il est souverainement ridicule et puéril de supposer quelque chose d'absolu, de providentiel, de fatal dans n'importe laquelle des manifestations partielles et accidentelles de l'art. C'est le condamner à rester éternellement stationnaire, c'est l'immobiliser, et par conséquent nier son existence et son efficacité, que d'admettre en sa faveur une sorte de révélation, car de la révélation il ne peut résulter qu'une perfection absolue aussi incompatible avec l'art qu'avec la nature humaine. C'est nier le progrès qui peut exister même à l'état latent, quitte à se manifester plus tard. Quand un homme est parvenu au terme de son existence, il ne s'agit plus de prolonger une vie dont tous les ressorts sont usés : c'est à sa postérité qu'est commis le soin de le faire revivre.

Soyez persuadés que si l'histoire a sa philosophie pour la commenter et en révéler l'ordre indispensable ou logique, il en est de même de l'art. Toutes les transformations de l'âme humaine ont leurs destinées. Tous les types créés

et adoptés sont les manifestations nécessaires, la traduction vivante et irréfutable de l'esprit d'un peuple. Tous se rapportent à un certain ordre d'idées qui avaient besoin de se vulgariser. L'art est un miroir intelligent où les tendances d'une nation viennent tour à tour se refléter. Otez la cause, l'effet doit cesser. Tandis que toutes les sociétés humaines, poussées par une fatalité irrésistible, poursuivent à travers les âges le progrès, but idéal et invisible, l'art, compagnon de leur fortune, doit être là, toujours prêt à s'associer à leurs hasards pour conserver à la postérité l'image fidèle et transparente de leurs succès et de leurs revers.

Telle a été, n'en doutons pas, à toutes les époques, la noble mission de l'art. Méfiez-vous de la routine philosophique, qui persiste à enseigner que le beau a sa source dans un principe immuable, duquel il n'est pas permis à l'artiste et au poëte de se départir. Tous ceux qui ont cherché la définition du beau ailleurs que dans un rapport sympathique entre l'âme individuelle et l'objet mis en contact avec elle ne sont jamais parvenus à s'entendre, parce que tous ont voulu généraliser ce qui, par nature, est nécessairement individuel. L'absolu n'est vrai qu'en abstraction. C'est dans l'application que se dévoile le vice originel de tous les systèmes généralisateurs. Or, entre l'individu existant et le type qui a cessé d'exister, le rapport sympathique ne se produit que par analogie : il n'est véritablement complet qu'entre l'être vivant et le fait contemporain qui a avec lui une vie identique et commune. C'est en cela que le jugement du beau se distingue du sentiment du beau, avec lequel on n'est que trop porté à le confondre. Nous comprenons la beauté antique, nous ne la sentons pas, ou nous ne la sentons qu'imparfaitement, par les rapports plus ou moins vagues et lointains qu'elle a pu conserver avec nous.

Donc, malheur à l'artiste qui croit, dans son orgueil,

pouvoir s'isoler impunément du mouvement universel. En vain, athlète audacieux, espère-t-il, à force de génie, lutter seul, dans son admiration rétrospective, contre le courant des idées. Ses forces, quelles qu'elles soient, ne tarderont pas à le trahir. Après une vie de combats, d'angoisses, d'amertumes, le torrent l'entraînera comme tant d'autres, et il ne lui restera, après tant de labeurs stériles, que le regret d'une existence consumée dans une lutte démesurée, comme celle de Jacob contre l'ange. Essayez de mettre une digue à l'Océan! Une nuit de tempête détruira d'un seul coup l'ouvrage de tout un siècle. David, ce colosse abattu qu'insulte aujourd'hui un peuple de pygmées, eut ce bonheur unique de s'imposer un jour à toute l'Europe ; c'était le temps des dominations fabuleuses. David crut que l'empire fondé par lui était désormais impérissable. Un jour vint où le flot des idées, trop longtemps comprimé par une oppression tyrannique, éclata librement, et de toute cette école orgueilleuse il ne resta bientôt plus qu'un souvenir.

Si l'art grec, qu'on essaye encore aujourd'hui de nous donner comme le type de la perfection artistique, a fini, lui aussi, par succomber, il n'en faut pas chercher la cause autre part que dans ce besoin impérieux de transformation, qui est l'essence même de l'art. Vouloir fixer un type, c'est le condamner d'avance à une mort certaine. Le monde marche, et, dans sa course haletante, il n'a pas le temps de se retourner du côté de ceux qui, ayant cru trouver une oasis, ont eu la pensée de planter leur tente en arrière. Ahasvérus, ce marcheur éternel, est le symbole fictif de l'humanité tout entière. En vain la caravane humaine, épuisée par ce pèlerinage incessant à travers les sables du désert, veut-elle s'arrêter : « Marche ! marche ! » crie une voix qui est en elle. Vous croyez qu'elle va défaillir ; elle se redresse. Son imagination lui présente le mirage sans cesse renaissant de pays inexplorés et d'horizons inconnus, tou-

jours nouveaux. Et déjà cette vue a ranimé son courage, et de nouveau la voilà qui s'élance à travers ce labyrinthe de l'avenir, dont le terme est inconnu et dont le fil n'est visible qu'à l'œil de Celui qui est.

Où vont-ils? nul ne le sait. D'où viennent-ils? on ne le saura jamais. En vain, penchés sur le sol, nous interrogeons d'un œil avide l'empreinte récente que leurs pas ont marquée sur le sable. Il est une limite où le regard découragé ne distingue plus rien; le vent a emporté toutes les traces. Toutefois il nous en reste assez pour nous instruire et nous encourager, et, grâce à cette sublime empreinte que l'art nous a conservée, nous savons désormais vers quel pôle il faudra diriger nos pas. .

Quel que soit le sort des idées que nous venons d'émettre, il n'est que trop certain que la tradition aura toujours ses courtisans officieux et serviles, auxquels les applaudissements aveugles ou intéressés ne feront pas défaut. Mais ceux-là ne seront jamais les véritables créateurs aux yeux de la postérité. Répétons-le, c'est en se faisant l'écho de nos tendances, en devenant purement et exclusivement contemporain, que l'art du dix-neuvième siècle aura son individualité, et c'est dans le naturalisme qu'il trouvera sa formule; non pas dans ce naturalisme matériel et grossier qu'on a déjà flétri sous le nom de réalisme, mais dans le naturalisme intelligent et sincère, vainqueur du préjugé et de la routine.

ÉCOLE ALLEMANDE

ÉCOLE ALLEMANDE.

HISTOIRE DE L'ART ALLEMAND.

1858.

L'exemple donné par la France en 1855 a déjà porté ses fruits. A l'Exhibition des trésors d'art de Manchester a succédé l'Exposition de Munich. Cette Exposition, que bien peu de Français ont honorée de leur visite, avait cependant un caractère historique et national qui méritait au plus haut degré de fixer l'attention des artistes de tous les pays du monde. On peut discuter la portée de l'art allemand, et, pour notre part, nous ne lui marchanderons pas les critiques. Mais lui refusât-on toute valeur, ce qui serait, à notre sens, un grand aveuglement ou une grande injustice, il n'exciterait pas moins un intérêt sérieux, tant par ses hautes aspirations que par les liens étroits qui l'unissent à la littérature, à la philosophie, aux mœurs et à la politique du peuple chez lequel il a pris naissance. Si la poésie et les beaux-arts ont toujours été le plus pur reflet de la vie intellectuelle d'une nation à une époque déterminée, cette vérité n'apparaît nulle part plus clairement qu'en ce qui touche l'art allemand contemporain. Tout ce qu'il a produit

de grand et de beau, tout ce qu'il a produit de puéril ou de faux, a été le résultat pour ainsi dire nécessaire de tendances qui mériteraient seules, ne fût-ce qu'au point de vue historique, une étude réfléchie. Ce sont ces tendances que nous allons essayer de définir et de caractériser, en même temps que nous examinerons la valeur intrinsèque des œuvres dont l'analyse doit être la base de notre travail.

Les circonstances au milieu desquelles ces œuvres ont fait leur apparition en Allemagne sont si peu indifférentes que, sans les connaître, il serait impossible de se faire une juste idée de leur raison d'être et de leur signification morale. C'est ce qui explique le peu de succès qu'ont obtenu à Paris, à l'époque de l'Exposition universelle, les cartons de Cornélius et de Kaulbach. Isolés, et, à proprement parler, dépaysés dans une réunion d'œuvres qui en différaient essentiellement par leurs moyens d'action et par leur but, ils devaient à coup sûr perdre à nos yeux la plus grande partie de leur importance. Nous espérons les faire mieux comprendre en indiquant la pensée qui les a suscités, le rang qu'ils occupent en Allemagne, et le jour sous lequel il convient de les examiner.

L'Exposition de Munich, ouverte du 20 juillet au 15 octobre, a été une fête nationale pour l'Allemagne. Si elle n'a pas révélé aux Allemands une série de chefs-d'œuvre nouveaux ou inconnus, elle leur a permis d'embrasser d'un seul coup d'œil les résultats acquis par eux pendant cette période laborieuse et féconde qui a signalé dans toute l'Europe la première moitié du dix-neuvième siècle. Pour nous, elle nous a donné l'occasion de compléter une série d'études dont nous offrons à nos lecteurs un résumé succinct, et, autant qu'il nous a été possible, consciencieux et impartial.

La domination romaine, sensible de nos jours encore chez toutes les races latines, n'a laissé nulle part aussi peu

de traces que dans la nation allemande. Les peuplades germaniques, comme le remarque avec beaucoup de justesse Mme de Staël, ont presque toujours résisté au joug des Romains. Ce fait, très-caractéristique, domine encore aujourd'hui toute la question du développement intellectuel de l'Allemagne. A quelque époque qu'on se place, il n'est pas rare de voir l'élément romain cherchant à prendre pied partout, et toujours attaqué, vaincu, refoulé par le vieil élément germanique. Cette lutte sans cesse renaissante entre deux tendances inconciliables, est exprimée avec une singulière énergie par une vieille légende qui a servi de texte au tableau de Kaulbach, connu sous le nom de la *Bataille des Huns* (die Hunenschlacht). Le combat a cessé avec les derniers feux du jour; mais à peine la nuit a-t-elle étendu ses voiles, que de tous côtés les âmes des guerriers morts se réveillent. S'élevant de terre sous leur forme corporelle, les deux armées se retrouvent en présence au plus haut des airs. D'un côté, les cohortes romaines brandissent leurs glaives et leurs boucliers; de l'autre, les Huns accourent à la voix d'Attila, porté sur le pavois. Et le combat recommence autour de lui de plus belle; mais l'issue n'en saurait être douteuse, car il faut que Rome périsse et que la Germanie, devenue chrétienne, porte à son tour le sceptre du monde. Tel est du moins le sens de la légende.

S'il nous était possible de tracer en quelques pages l'histoire de l'art allemand au moyen âge jusqu'à la période qui va être ici l'objet d'une étude spéciale, nous voudrions montrer comment se développa, sous les auspices de la religion chrétienne, une école qui contenait à l'état de germe ce que l'école moderne a tenté de réaliser. Les traditions du paganisme n'y ont aucune part. Si l'influence des Grecs du Bas-Empire s'y fait sentir, cette influence n'est elle-même qu'une nuance qui va s'affaiblissant peu à

peu dans les miniatures des manuscrits des neuvième, dixième et onzième siècles, et qui disparaît presque complétement dans la transition de la période byzantine à la période gothique. Dans l'école de Bohême, qui date de la seconde moitié du quatorzième siècle, et dans l'école de Cologne, qui ne commence qu'un demi-siècle plus tard, la fameuse Vierge de Saint-Luc, qui est restée le type des madones russes, perd insensiblement, dans les œuvres de maître Stephan et de maître Guillaume, sa roideur hiératique; mais jamais sa grâce naïve et presque enfantine n'a rien de commun avec l'idéal grec. Au début de la Renaissance italienne, l'art allemand atteint son plus haut point de développement; trois grandes écoles sont fondées : celles de Nuremberg, de Saxe et d'Augsbourg. C'est ici surtout que se révèle le caractère éminemment national de l'art en Allemagne. Tandis qu'en Italie, l'art, devenu adulte, puise dans les traditions antiques ses principaux éléments de vie, de grandeur, de perfection relative, chez les Allemands il s'absorbe en lui-même, et arrive à son apogée sans le secours d'aucun élément étranger. Mais son incontestable originalité n'empêche pas une chute rapide de suivre cette période de gloire. Après Hans Holbein le jeune, que d'illustres protections réussirent à fixer en Angleterre, l'école d'Augsbourg s'éteint avec Christophe Amberger avant d'avoir porté tous ses fruits. Le Saxon Lucas Cranach, l'ami de Luther et de Mélanchton, le rival protestant et naturaliste d'Albert Dürer, idéaliste et catholique, n'a pour imitateurs et pour élèves que ses collaborateurs et son propre fils. L'école de Nuremberg elle-même, la première de toutes, après avoir brillé d'un très-vif éclat avec Michel Wohlgemuth, son fondateur, puis avec Albert Dürer et tous ses disciples, ne tarde pas à retomber dans l'obscurité la plus complète et finit par disparaître entièrement.

On sait qu'en France les choses suivaient à la même époque un cours tout différent. Un instant on avait pu espérer que les Clouët, maîtres peintres, et tous nos grands sculpteurs provinciaux, artistes trop peu connus, parviendraient, eux aussi, à doter la France d'une école originale; malheureusement, ils ne furent pas secondés. La munificence aveugle de François Ier amena chez nous, à la suite des guerres d'Italie, une troupe avide d'artistes étrangers qui ne réussirent qu'à fonder une école bâtarde, et à corrompre le goût de tous ceux qui tentèrent de les imiter. Les guerres d'Italie eurent toutefois ce résultat immense de nous initier aux merveilles de cette mère patrie de l'art, et d'ouvrir à Claude et à Poussin la route de la ville éternelle. Aussi notre grande école classique est-elle, malgré ses débuts, d'origine véritablement italienne. Notre Lesueur lui-même, dont la Pinacothèque de Munich possède un chef-d'œuvre inestimable [1], est bien plutôt un excellent disciple de Raphaël que l'élève de Simon Vouet. Ce retour vers l'antiquité grecque et romaine, par la filiation très-légitime des grands Italiens de la Renaissance, est d'autant plus significatif qu'à l'époque où il se produisit un mouvement analogue s'opérait sur la scène. Si Corneille et Molière, en fondant sur les traditions d'Euripide et de Sophocle, de Plaute et de Térence, un art entièrement nouveau, ont détourné le théâtre français de sa route la plus naturelle, au moins peut-on affirmer, malgré l'opinion des docteurs de l'école de Schlegel, qu'ils ne l'ont pas entraîné dans une voie contraire à tous ses penchants.

Chose singulière! ce qui fut chez nous la source d'un

1. *Jésus chez Marthe et Marie*, tableau faussement attribué à Poussin par plusieurs catalogues allemands, et passé sous silence par presque tous les autres.

développement littéraire et artistique jusqu'alors inouï, fut pour l'Allemagne une source de décadence et de ruine. A peine les descendants de Cranach, d'Albert Dürer et de Holbein eurent-ils franchi les monts et jeté les yeux sur cette Italie, reine et mère de l'art, que le vertige les prit, et qu'on vit s'évanouir en même temps les sentiments de dignité et de nationalité chez tous les artistes. A vrai dire, il était déjà trop tard pour aller demander à l'Italie ce vigoureux et fécond enseignement qui devait porter chez nous des fruits si abondants et si salutaires. Léon X, le vieux Médicis, était mort, et avec lui ces grandes écoles florentine et romaine qui avaient si longtemps dominé et limité toutes les autres. Le trône d'Auguste était devenu le trône d'Augustule. Les Italiens dégénérés n'avaient plus dès lors rien à apprendre à personne. Il eût fallu, à l'instar de Poussin et de Claude, vivre chez eux comme dans une ville morte ou déserte, mais pleine de souvenirs. Et tant s'en faut que les anciens élèves de Dürer et leurs successeurs s'en soient tenus à cette prudente réserve. L'éclectisme corrompu de l'école bolonaise surprit trop aisément leur naïf enthousiasme. Les prestidigitateurs contemporains leur firent perdre de vue, non-seulement leurs maîtres naturels, mais aussi les véritables maîtres de la Renaissance italienne. L'absence d'une direction sévère et l'oubli d'un but marqué, joints à l'abandon de leur propre individualité, les jetèrent insensiblement dans des écarts dont il est facile de suivre la trace à la Pinacothèque royale de Munich. Les rédacteurs du catalogue ont eu l'attention de désigner spécialement les salles consacrées aux œuvres *réformées* peu à peu par les maîtres italiens. C'était prendre un soin inutile. Là où tout sentiment individuel, où toute inspiration originale fait défaut, on reconnaît à coup sûr la trace de l'influence italienne. Les Flamands ont bien aussi une part à revendiquer dans cette intelligente *réforme*, mais, ayant avec les

Allemands des liens de parenté plus étroits, ils ont naturellement fait moins de mal. Cependant Maxing, Abraham Mignon et le célèbre Balthazar Denner leur appartiennent. Du reste, les imitateurs sont rarement exclusifs. On en pourrait citer plusieurs, tels que Joachim Sandrart et Adam Elzeimer, qui ont passé tour à tour dans les deux camps sans se trouver bien nulle part. Ceux mêmes qui ont franchi les monts, tels que Hans Schoorel, Georges Pencz, Calcar, Schwartz, et surtout Philippe Ross, dit *Rosa di Tivoli*, Rottenhammer, élève de Tintoret et collaborateur de Breughel, et Karl Loth, élève du *cavaliere* Liberi, ne paraissent pas très-sûrs de leurs principes. Mais l'homme qui résume en lui de la façon la moins équivoque tous ces tâtonnements, indices toujours certains de la décrépitude de l'art, est le trop fameux Dietrich, dont le nom est devenu synonyme de plagiaire. Un peintre qui voudrait copier Dietrich serait fort embarrassé, car il a lui-même copié tout le monde. Ses pastiches de Rembrandt sont les plus nombreux, mais il faut avoir vu la galerie de Dresde pour savoir à combien de sources son inspiration factice a été puiser. Cette longue série d'artistes sans foi et sans conscience se termina, à la fin du dix-huitième siècle, par les noms plus connus et plus appréciés de Raphaël Mengs et d'Angelica Kauffmann.

Ainsi cette période assez obscure d'hésitation ou d'inaction, de vertige ou de renoncement avait duré près de trois siècles. L'Allemagne après avoir, au quinzième siècle, si glorieusement ouvert la marche de concert avec l'Italie, avait tout à coup cédé le pas à sa rivale. Pendant ce temps, toutes les écoles européennes avaient peu à peu conquis le rang que la postérité leur a conservé. Bien que les Allemands s'obstinent aujourd'hui avec un entêtement tout patriotique à opposer Albert Dürer à Raphaël et Holbein à Léonard de Vinci, il faut bien reconnaître que le seizième siècle a été

perdu pour eux. Les fruits de la Renaissance artistique, trop hâtifs pour leur climat et pour leur sol, devaient nécessairement avorter. Pour que l'art puisse devenir adulte dans le pays où il est né, il faut que le peuple lui-même soit adulte. L'Allemagne était trop loin de cette maturité précoce que l'Italie avait atteinte dès le moyen âge, pour n'être pas obligée bientôt de se traîner servilement à sa suite. Quand le signal de l'imitation est une fois donné, les imitateurs ne s'arrêtent plus. Après les peintres, ce furent les sculpteurs italiens qui dominèrent. Et pourtant, quels sculpteurs l'Allemagne n'avait-elle pas produits dès le début, à commencer par Pierre Vischer, le contemporain d'Albert Dürer à Nuremberg! Puis vinrent les architectes français qui avaient déjà couvert Dresde, Munich et Berlin d'églises et de palais du style de la seconde Renaissance, avant même que Frédéric le Grand eût institué Voltaire vice-roi de Postdam. Les raisonneurs d'aujourd'hui qui s'acharnent à faire à l'influence et aux idées françaises une guerre rétrospective, les mêmes docteurs qui cherchent aux vainqueurs de Rosbach des querelles d'Allemand, oublient que les Pangloss d'alors trouvaient fort naturel qu'on fît à Sans-Souci de méchants vers français tout en jouant de la flûte, qu'on préférât hautement le gracieux libertinage des Boucher et des Vanloo aux austères madones byzantines, et qu'on donnât le pas à la chicorée courante sur les trèfles et les ogives du moyen âge teutonique. La faute en était au siècle bien plus qu'aux hommes. Personne ne songeait à se scandaliser d'un état de choses qui était passé dans les mœurs. La vérité est que l'Allemagne expiait plus que toute autre nation une éducation prématurée. Quand les enfants sont trop avancés pour leur âge, ils ne tardent pas à se corrompre; plus tard la réflexion les rend sages. Le dix-neuvième siècle devait être l'âge de raison de l'Allemagne.

Le premier cri de la conscience publique à son réveil fut poussé presque simultanément par Lessing et par Winckelmann. Lessing, partisan déclaré du théâtre français, est le fondateur du théâtre allemand. *Emilia Galotti*, *Minna* et *Nathan le Sage* sont les premiers chefs-d'œuvre dramatiques qui soient restés classiques, bien que dépassés depuis par ceux de Gœthe et de Schiller. Le *Laocoon* est encore aujourd'hui un magnifique plaidoyer en faveur de l'art antique. On sait l'influence qu'exerça dans le même sens, non-seulement en Allemagne, mais aussi en France, le génie persévérant et vigoureux de Winckelmann. Plus érudit et plus artiste que Lessing, il est certainement un de ceux qui ont le plus contribué à cette époque à ressusciter l'antiquité grecque et romaine. La question de savoir si la direction que les nouvelles études firent prendre à l'art et aux artistes a été pernicieuse ou salutaire est aujourd'hui jugée. David, esprit trop exclusif et trop absolu, a exagéré les réformes et dépassé les limites. Mais la réforme était nécessaire et les limites ont été pleinement restituées depuis que le but de l'art est mieux connu. A l'époque où Winckelmann écrivait, la licence était au comble. L'art, dans toutes ses branches, n'était plus qu'un moyen d'ornementation pompeux ou frivole. Comment la gravité allemande avait-elle pu tolérer si longtemps que dans les académies de peinture si bien constituées de Vienne, de Berlin, de Dusseldorf, etc., de même qu'à Paris, à Lisbonne et à Naples, les sujets religieux les plus respectés ne fussent plus que le prétexte banal de décorations fastueuses et mondaines? Évidemment une réaction était imminente, et c'est ce qui explique le prodigieux succès de Raphaël Mengs non-seulement à la cour de Saxe, mais à Rome et jusqu'à Madrid. Pour un instant cet engouement irréfléchi a pu balancer à l'étranger la vogue universelle de David. Pourtant, à part son coloris, qui est plus savant ou, pour

mieux dire, plus raffiné, Mengs est bien loin d'égaler le mérite incontestable de l'auteur de *Léonidas* et du portrait de Pie VII. Il a tous les défauts que notre époque trouve insupportables, sans avoir ni la puissance de conception de David, ni sa science de composition, qualités assez rares, même chez les Allemands de nos jours. Mais Raphaël Mengs était à la fois peintre et écrivain. Si sa peinture est médiocre, son style vaut mieux; ses idées étaient excellentes, et comme il avait le don de les exprimer en plusieurs langues, il put trouver en beaucoup d'endroits des auditeurs faciles à convaincre. D'ailleurs il doit plus encore à l'indulgente complicité de son ami Winckelmann qu'à son propre pinceau et qu'à sa plume. On a peine à comprendre qu'un juge si éclairé ait osé écrire dans son *Histoire de l'art* que « le sommaire de toutes les beautés que les artistes anciens ont répandues sur leurs figures se trouve dans les chefs-d'œuvre immortels de M. Antoine-Raphaël Mengs, premier peintre de la cour d'Espagne et de Pologne, le premier artiste de son temps et peut-être des siècles futurs. » Plus loin, il l'égale au véritable Raphaël et lui attribue un rôle analogue à celui de Leibnitz. Belle leçon à l'usage des faiseurs d'hyperboles, et avis aux idoles contemporaines!

Le besoin absolu de nouvelles règles, plutôt que la satisfaction du public en présence d'un retour sérieux vers l'antique, avait fait la fortune de Mengs. On aurait aujourd'hui facilement la preuve de cette double vérité, n'eût-on pas vu un seul tableau de ce peintre. En 1754, année où fut confiée à Mengs la direction de la nouvelle école de peinture fondée au Capitole, naissait, dans la famille d'un simple paysan du Schleswig, l'homme si longtemps méconnu que la critique considère aujourd'hui comme le véritable restaurateur de l'art en Allemagne. Asmus-Jacob Carstens, dont le nom même est, sans aucun doute, inconnu à la plupart de

nos lecteurs, a réalisé en grande partie l'idéal que Winckelmann, abusé par son amitié, avait cru découvrir dans le pseudo-Raphaël allemand. Privé dans son enfance, par sa position très-précaire, de toute éducation artistique, il ne dut qu'à des études tardives, mais sérieuses, le développement des heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature. L'influence qu'il exerça sur ses contemporains, en dépit de tous les obstacles, est une nouvelle preuve de ce que peut le génie, alors même qu'il est abandonné à ses propres ressources. Mort en 1798, Carstens n'a vécu que quarante-quatre ans, et, pendant cette carrière malheureusement trop courte, la célébrité qu'il méritait à tant d'égards se fit toujours attendre. Quand Winckelmann fut assassiné, en 1768, à Trieste, le jeune Danois n'avait encore que douze ans, et Gœthe, dans son esquisse d'une histoire de l'art du dix-huitième siècle, n'a pas trouvé une place à lui donner au milieu des médiocrités régnantes. Cette injuste obscurité eut pour lui, à part toute autre question de gloire et de dignité, les plus tristes résultats. Car, tandis que l'heureux Raphaël Mengs jouissait en paix des faveurs de presque tous les souverains de l'Europe, les principaux cartons de Carstens restèrent sans exécution, faute de destination et de moyens matériels. Cependant cette influence de Carstens non-seulement sur ses compatriotes, Schick, Waechter, Koch, Catel, etc., mais aussi sur quelques étrangers, est un fait acquis désormais. Les excellents principes qu'il devait tant à ses inspirations naturelles qu'à ses dernières études pendant son séjour à Rome, recueillis avec empressement par des hommes d'un esprit éminent, ne furent pas perdus. Toutefois, le profit qu'en a su tirer, peut-être à son insu, l'école actuelle, est trop indirect pour pouvoir être facilement compris sans le secours d'un commentaire historique. Nous verrons, en effet, sous l'empire de quelles circonstances la nouvelle

école allemande, préparée de longue main, et en quelque sorte fondée par Carstens, se vit bientôt amenée à suivre une direction toute différente de celle qui avait été indiquée par son initiateur invisible.

A moins que la nouvelle Exposition qui doit avoir lieu à Dresde dans deux ans, ne parvienne à rassembler de nouveau les œuvres très-rares du maître qui nous occupe, il sera dorénavant assez difficile, à ceux qui n'ont pas vu la dernière Exposition de Munich, de se faire une idée exacte de la nature complexe du talent de Carstens. Je le comparerais volontiers à celui de Thorwaldsen; mais cette comparaison est fort insuffisante, car les œuvres de l'illustre sculpteur sont aussi peu connues en France que son nom y est vaguement célèbre. De même qu'il faut aller à Copenhague pour bien connaître Thorwaldsen, il fallait être allé à Weimar avant l'Exposition de Munich pour soupçonner l'existence de Carstens. Cependant nos lecteurs ont pu comparer dans quelques musées d'Allemagne, à Stuttgard, par exemple, ou au palais de Sydenham, près de Londres, les *Grâces* de Thorwaldsen avec celles de son rival Canova. Thorwaldsen est à Canova ce que Carstens est à Raphaël Mengs. Mengs et Canova se sont inspirés dans la même mesure des traditions antiques, mais tous deux sont affectés, prétentieux ou serviles. Les œuvres de Thorwaldsen, au contraire, ne sont qu'un souvenir lointain et jamais un pastiche affadi, un surmoulage raffiné de l'antique. Moins de convention et plus de grâce réelle, moins d'afféterie et de gentillesse et plus de charme naturel, telles sont les principales qualités qui assurent la supériorité de Carstens et de Thorwaldsen sur Mengs et sur Canova. Cette assimilation entre le talent du peintre et celui du sculpteur est d'autant mieux fondée que Thorwaldsen, pendant son séjour à Rome, s'était lié avec Carstens d'une étroite amitié, et que les conseils de son compatriote, auxquels il attachait

un grand prix, ont été toujours religieusement suivis par lui.

La réaction à laquelle Carstens doit aujourd'hui sa gloire posthume, peut paraître étonnante à qui connaît l'aversion profonde que professent les Allemands en matière d'art pour tout ce qui touche à l'imitation, soit de l'école de David, soit de l'antiquité gréco-romaine. Car Asmus Carstens, tout en étudiant Raphaël, s'est puissamment inspiré des antiques. Mais pour comprendre l'influence qu'il a pu exercer sur Cornélius et les autres coryphées contemporains, il faut se rappeler qu'il n'a jamais abdiqué son individualité germanique, qualité à laquelle le patriotisme allemand tient plus qu'à toute autre. Ses tendances classiques sont une sorte de transaction entre l'absolutisme de l'école impériale et les exigences du sentiment national. Les sujets sont antiques, les formes des personnages le sont aussi, mais avec combien de réserves! Leurs figures sont presque modernes et leur caractère saillant est allemand. Leurs attitudes sont sévères, mais naturelles, leurs gestes sobres, mais faciles, leurs mouvements libres et sans affectation théâtrale. En somme, la période à laquelle Carstens appartient est plutôt marquée par un retour vers le sentiment grec, vers la poésie grecque, que par une reproduction fidèle du style de la statuaire antique. C'est beaucoup moins à David qu'à Nicolas Poussin qu'il faut le comparer, lui et tous ceux de ses compatriotes qui ont été chercher à Rome une direction analogue à la sienne. Les plus grands, comme nous le verrons plus tard, ont toujours été ceux qui, soit par hasard, soit par réflexion, se sont rencontrés sur leur route avec le grand peintre des Andelys.

Parmi toutes les œuvres de Carstens communiquées, tant par le grand-duc de Weimar que par le baron d'Uxkull, l'Exposition de Munich ne renfermait pas un seul tableau

à l'huile. Ses compositions les plus importantes sont de grandes aquarelles, qui n'ont aucun rapport avec la propreté méticuleuse et le fini précieux des aquarelles anglaises ; quelquefois même ce ne sont que de simples cartons dessinés au fusain ou à la sanguine. Soit ignorance, soit calcul, Carstens a ainsi donné un exemple qui n'a été que trop suivi plus tard. Je ne sache pas que ce peintre ait jamais professé un dédain systématique pour la couleur, théorie que je n'hésite pas à blâmer dans ses successeurs; mais à l'époque où il vivait, cette théorie absurde se justifiait d'elle-même. En effet, pour Carstens, esprit modeste et recueilli, peu soucieux de renommée, il s'agissait bien moins de faire valoir ses propres ouvrages que d'indiquer aux autres le seul moyen capable, selon lui, de régénérer l'art. Les académies, qui avaient alors le monopole exclusif de l'enseignement, étaient imbues de tous les principes les plus superficiels du dix-huitième siècle. Le seul but proposé aux peintres formés à une telle école, était naturellement de plaire à la foule par les mille petites coquetteries de pinceau qui étaient si bien en harmonie avec les folles arabesques de l'architecture Pompadour. Carstens, qui appartenait à l'académie de Berlin, rompit publiquement avec une école où l'on accordait tout au charme des yeux, au mépris des lois du style et de la beauté morale. Aux sujets religieux qui, par la manière frivole dont ils étaient traités, faisaient concurrence à la peinture des boudoirs, il opposa les sujets antiques, beaucoup moins profanés, et il remplaça résolument la couleur, complice inséparable d'un art abâtardi, par un dessin large et sévère, plein de simplicité et de grandeur. C'était un régime transitoire, rendu nécessaire par un affaiblissement prolongé, bien plus qu'une doctrine jalouse de s'imposer au détriment des autres éléments de la beauté artistique. Ce n'est pas la faute de Carstens si l'on a trop généralisé depuis un expé-

dient qui n'était destiné qu'aux besoins du moment. Mais les académies, humiliées et attaquées jusque dans leurs fondements, crièrent vengeance. Carstens, inhabile à mendier de hautes protections, fut la première victime de ses généreuses inspirations. Il perdit la modique subvention qui lui avait été accordée, et mourut plus tard à Rome dans une profonde misère. Aujourd'hui ses œuvres parlent pour lui, et plus encore les résultats obtenus par ses intelligentes réformes.

Ce qui s'est passé dernièrement sous nos yeux à Munich prouve bien que la cause du beau dans l'art, si désespérée qu'elle paraisse, n'est jamais une cause entièrement perdue. A l'époque de l'ouverture de l'Exposition, bon nombre d'artistes allemands et d'amateurs éclairés, comme on dit, ne connaissaient que vaguement le nom de Carstens. Aussi le panneau sur lequel ses principaux dessins et aquarelles étaient exposés, fut-il tout d'abord le plus désert. La comparaison aidant, le jour se fit petit à petit, et, dans les derniers temps, ce fut, à notre grande satisfaction, un des plus visités. Ces sortes d'expériences sont décisives. Si l'art pur continue à regagner ainsi en Allemagne le terrain que les tendances ultra-catholiques lui ont fait perdre, l'école religieuse de Munich pourra regretter amèrement les théories exclusives qui lui ont souvent fait dépasser le but. La question est encore pendante, l'avenir décidera.

Notre plan ne nous permet pas d'entrer dans de grands détails sur chacun des tableaux de Carstens. Nous nous sommes efforcé, dans les lignes qui précèdent, de donner une idée de la nature de son talent. Nous ne le quitterons pas cependant sans dire un mot de ses principaux ouvrages. L'*Age d'or* est un sujet tentant, où plus d'un artiste bien doué a échoué, entre autres Dominique Papety, dont l'œuvre bien connue a été gravée à la manière noire. Le

tableau de Carstens n'a rien de commun avec celui de Papety. Tout ce qui doit flatter les yeux y a été soigneusement évité; c'est une aquarelle mêlée de quelques teintes de gouache. Le papier a jauni, les nuances vives ont pâli, le premier coup d'œil n'est pas séduisant, mais le dessin qui était exquis est resté intact, et il y a un grand charme à le détailler. On a tort de répéter que le sentiment de la nature est une invention moderne : le paysage arcadien peint par Carstens est bien plutôt inspiré par Virgile que par Bernardin de Saint-Pierre. Bergers et bergères, mollement étendus sous les ombrages, se livrent avec un innocent abandon aux plus doux et aux plus gracieux ébats. L'amour les attire et les réunit. Les uns dorment sur des lits de mousse, d'autres cueillent des fleurs; au premier plan, une jeune mère livre son sein fécond à de robustes nourrissons; plus loin, un groupe d'une nudité décente forme sur le gazon une ronde égayée de rires et de chansons. Au fond les nymphes, mêlées aux hamadryades, folâtrent au bord d'un lac qui reflète leurs jeux. Autour d'eux, les fruits pendent aux arbres, les oiseaux chantent dans le feuillage, l'âge d'or vit jusque dans les plantes. Ce qui plaît par-dessus tout dans les principaux détails de cette riche composition, c'est qu'à la pureté vraiment antique des formes en mouvement se joint, dans certaines lignes, et surtout dans les visages, une sorte d'idéal allemand très-habilement exploité par Carstens, et qui acquiert sous son pinceau une saveur toute particulière.

Peut-être ses personnages sont-ils un peu trop nombreux. Ce défaut est surtout sensible dans ses deux *Mégapenthe*, sujets empruntés aux Dialogues des Morts de Lucien. Heureusement, l'harmonie de certains groupes est presque toujours là pour sauver l'ensemble. Dans le *Banquet de Platon*, la disposition générale, les draperies, les gestes mêmes, sauf celui d'Alcibiade qui est un peu trivial, font

souvent penser au Poussin. Mais nulle part Carstens n'a plus d'affinité avec le peintre français que dans *Apollon, les Muses et les Grâces*. Il y avait, à l'Exhibition de Manchester, et il y a encore, à la galerie de Dresde, deux danses de nymphes qui sont évidemment de la même famille que les Muses de Carstens. L'*Aurore*, de Guido Reni, connue par la gravure de Raphaël Morghen, peut aussi, jusqu'à un certain point, donner une idée de cette magnifique aquarelle, qui n'est, du reste, aucunement un plagiat. On se rencontre de plus loin. L'Apollon-Musagète, d'une très-noble et très-fière tournure, tient dans ses bras la lyre, aux sons de laquelle la troupe des neuf Muses, doctes, mais court-vêtues, danse en rond autour des trois Grâces, qui se font un vêtement de leurs nudités entrelacées. Cette aquarelle, la mieux conservée de toutes, est en même temps une des plus séduisantes. Les têtes, comme les corps, sont traitées avec le plus grand soin, et l'élément germanique n'y est pas négligé. Cette aquarelle a en outre le mérite d'être de la propre main de Carstens, tandis que plusieurs autres, faciles à reconnaître, et signalées du reste par le catalogue, sont des copies faites par son élève Joseph Koch. Dans l'œuvre du maître, la touche est, en général, plus sobre et en même temps plus fine et plus spirituelle.

L'*Oracle d'Amphiaraüs* est une allusion plus ou moins piquante au dénoûment inévitable de toutes les révolutions. Morphée, debout près de la Sybille, lui montre du doigt les Songes qui apparaissent aux portes du Sommeil. A la porte d'ivoire, par où passent les Songes trompeurs, se présente l'image de la Liberté, coiffée du bonnet phrygien. A la porte de corne, par où passent les Songes qui se réalisent, on voit le Despotisme, sous la figure d'un soldat maltraitant un esclave. La Sybille et la Liberté, bien qu'un peu lourdes, sont les deux meilleures figures d'une œuvre,

en somme, assez faible. J'aime mieux le dessin, beaucoup moins prétentieux et plus habilement conçu, où l'on voit la Nuit protégeant de ses voiles ses deux enfants, le Sommeil et la Mort. Mais la plus complète de toutes les compositions de Carstens, la plus digne de le placer au rang des grands peintres, est, sans contredit, *Homère chantant devant les Grecs*. Malheureusement, elle n'était représentée dans son ensemble à Munich que par un calque au trait qui n'a aucun caractère d'authenticité. L'original est, je crois, en Angleterre, j'ignore en quelles mains. Tous les personnages sont merveilleusement groupés. La tête du vieil Homère n'a jamais été représentée avec plus de noblesse. Les Grecs, rangés autour de lui, prêtent l'oreille aux récits merveilleux du chantre d'Ilion. Les uns écoutent avec calme, les autres avec avidité. Toutes ces nuances, étudiées et rendues de la façon la plus scrupuleuse, peuvent être observées de très-près dans deux têtes d'étude à la sanguine, tirées de la collection de Weimar. Ces deux têtes, l'une de vieillard, l'autre de jeune homme, ont une expression saisissante. Elles sont dans l'œuvre de Carstens ce que les têtes de moines camaldules du musée de Nantes sont dans l'œuvre complet de Paul Delaroche. Le sentiment artistique s'y trouve au plus haut degré. Je ne connais rien de plus parfait en ce genre. Si un vœu, qui n'a rien d'indiscret, pouvait être entendu à pareille distance, je souhaiterais que cette étude à la sanguine fût confiée à un graveur capable d'exprimer les délicates nuances de ces délicieuses physionomies. Tous les artistes y trouveraient leur profit.

Gottlieb Schick, de Stuttgard, et George Wœchter, de Tübingen, l'un et l'autre élèves de David, doivent beaucoup au zèle éclairé et à l'amitié de Carstens. Tous deux ont suivi, avec plus ou moins de bonheur, les traces de leur second maître, et recueilli après sa mort une bonne part

de la réputation qui lui était due. D'illustres amitiés contractées par Schick pendant son séjour à Rome contribuèrent puissamment aux grands succès qu'il obtint en Italie de 1805 à 1811. C'est là qu'il fit la connaissance de Mme de Staël et de son inséparable Guillaume Schlegel, puis de son frère Frédéric, de Louis Tieck, et enfin de M. Alexandre de Humboldt. On a même encore une série de dessins qu'il traçait à la plume sous les yeux du célèbre voyageur, pendant que ce dernier faisait à ses amis le récit de ses aventures dans tous les pays du monde. Schick était, du reste, bien digne des ovations qui lui furent décernées en Italie par des députations d'artistes allemands, italiens et français. Outre qu'il fut un praticien très-habile, sa correspondance avec Dannecker prouve qu'il avait, en matière d'art, les idées les plus élevées et les plus justes. La nature était chez lui l'objet d'une étude perpétuelle. « La vie n'est que dans le mouvement, disait-il, et ce précieux instant du mouvement, le peintre doit le conserver intact dans sa mémoire. La nature doit être cherchée dans le cœur de l'artiste et non sur la chaise où le modèle est assis; car le modèle n'a tout au plus que la moitié de la vie véritable. » Et, en même temps qu'il étudiait avec ardeur l'anatomie et la perspective, il écrivait : « Si je ne pouvais voir la nature avec mes yeux intérieurs et extérieurs que telle qu'elle apparaît au vulgaire, je ne me tiendrais pas pour satisfait. Si je ne pouvais, en quelque sorte, tirer mes idées des nuages et *entretenir des conversations avec les étoiles*, où serait le génie de mon art? » De telles pensées, exprimées dans un langage élevé, sont rares dans la bouche des artistes. Mais tout cela ne serait rien si Schick n'avait eu en lui-même la puissance de réaliser le programme qu'il s'était imposé. Mme de Staël a fait, en quelques lignes, de son tableau représentant la *Sortie de l'arche de Noé*, un éloge qui mérite d'être conservé : « La nature, rajeunie par les eaux, semble

avoir acquis une fraîcheur nouvelle; les animaux ont l'air d'être familiarisés avec le patriarche et ses enfants, comme ayant échappé ensemble au déluge universel. La verdure, les fleurs et le ciel sont peints avec des couleurs vives et naturelles qui retracent la sensation causée par les paysages de l'Orient. » Ce sentiment de la nature, d'une nature idéale et vraie, chez un ancien élève de David, vaut la peine qu'on le remarque. Cependant, il est arrivé aussi quelquefois à Schick de sortir un peu brusquement des limites du monde réel. Son *Christ enfant rêvant à la croix* dépasse, s'il se peut, le mysticisme nuageux d'Overbeck. Ce jour-là, Schick s'était un peu oublié *à causer avec les étoiles*. Mais citez-nous un bon Allemand qui n'ait pas quelque vétille de ce genre à se reprocher! Disons, à sa louange, que son *Apollon parmi les bergers* est exempt du défaut dont nous parlons. Ce tableau, tiré du musée de Stuttgard, dont il est la perle, est regardé, à bon droit, comme le chef-d'œuvre de Schick. Chef-d'œuvre, en effet; toutes les qualités de David et beaucoup d'autres s'y trouvent. Mais ce qu'on n'y trouve pas, c'est l'emphase théâtrale rendue plus sensible dans les tableaux du maître français par les disgracieux costumes pseudo-romains. Ce dernier écueil, Schick a pu facilement l'éviter. L'archéologie n'a pas battu la campagne pour restituer les vêtements de ses personnages héroïques, car presque tous sont nus. Apollon, appuyé sur la lyre, donne l'exemple. Ses formes presque féminines, à l'exemple des hermaphrodites, sont celles d'un jeune dieu. Les enfants des bergers, enfants des deux sexes, et les bergères elles-mêmes, attirés par sa voix, se rangent timidement à ses côtés. Tous écoutent, les yeux dans ses yeux, des chants qui ne peuvent être que des chants d'amour. Les satyres aux pieds de bouc, cachés derrière un buisson, jettent à la dérobée des regards indiscrets sur des charmes que l'œil du fils de Latone devrait seul contempler. Parmi

les auditeurs, on aperçoit, derrière Apollon, le peintre lui-même, qui s'est représenté avec sa jeune femme dans le costume des pasteurs arcadiens. Par une réserve facile à comprendre, ce qu'on voit des deux époux est suffisamment vêtu. Rubens n'aurait pas eu tant de scrupules.

La pose, les mouvements, les mœurs, pour ainsi dire, de tous les personnages, dans ce tableau de Schick, sont d'un naturel parfait. Ses plantes, ses arbres, ses ruisseaux sont vivants. Les brins d'herbe ne sont pas des détails calligraphiques. Les troupeaux qui s'avancent lentement sous un soleil poudreux ne portent pas l'estampille de Nuremberg. Le coloris, très-simple dans chaque partie, est toujours suffisant et très-harmonieux dans l'ensemble. Pourquoi l'école allemande moderne ne nous offre-t-elle rien de tout cela?

Wœchter fait nombre parmi les peintres allemands de la période classique, mais ses œuvres n'ont qu'une importance secondaire. Le séjour de Paris et le commerce de David lui ont été funestes. Au lieu d'éviter l'ornière, comme Schick, il y est tombé de tout son long, et la postérité ne le relèvera pas. Son fameux *Job*, du musée de Stuttgard, est d'une froideur glaciale. Sa *Barque de la vie* est plus affectée que les allégories mignardes d'Angelica Kauffmann. Il n'a aucun sens de la couleur et aucune imagination dans le dessin. Cependant ses efforts sont d'un artiste sérieux, qui eût voulu faire de grandes choses. Il y a dans sa *Mort de Socrate* et dans son *Ensevelissement du Christ* une certaine simplicité qui n'est pas dépourvue de grandeur. *Bacchus tendant à l'Amour la coupe de l'immortalité* est tout à fait un bon tableau, mais c'est le seul. C'est une toile de petite dimension, à peine peinte, presque une grisaille; par hasard le souffle de l'antique y a passé. Cornélius a toujours fait, dit-on, un très-grand cas de Wœchter. Son caractère

vaut à coup sûr beaucoup mieux que ses œuvres. Voici un trait peu connu qui l'honore et que je ne puis m'empêcher de citer. Au commencement du siècle, le roi de Wurtemberg ayant voulu fonder à Stuttgard une académie sur le modèle de celles qui existaient alors, jeta les yeux sur lui pour en être le chef. Wœchter n'hésita pas à refuser, et après avoir énuméré au roi les raisons pour lesquelles il jugeait cette entreprise hors de propos, il déclara que d'ailleurs il ne consentirait jamais à être « le président d'une société de mendiants. » Or, cette fière réponse cachait un grand sacrifice, car les artistes de son temps avaient perdu toutes les traditions d'opulence, et lui-même s'est plus d'une fois rencontré avec la misère.

Avec le Tyrolien Joseph Koch, autre élève de Carstens, dont nous avons déjà parlé, nous allons nous retrouver dans le voisinage de Poussin. Koch a les qualités et les défauts de tous les grands peintres de paysage historique. Son art est un art entièrement subjectif. Il est rare que la nature, réduite à ses seuls moyens, lui paraisse digne d'un enthousiasme désintéressé. Il ne l'étudie pas avec la ferme résolution de lui arracher ses secrets. Au contraire, il se place toujours devant elle avec une idée préconçue et la force, tant bien que mal, à exprimer cette idée. Il peint ce qu'il voit, d'après ce qu'il sent. Aussi, en présence de ses tableaux, éprouve-t-on moins les émotions que la nature inspire, que le contre-coup des inspirations personnelles de l'artiste. Tel est du reste le véritable caractère de l'art allemand dans sa plus haute expression. Le naturalisme flamand est antipathique à la nation. C'est un fait que nous constatons sans vouloir imposer nos préférences. Au point de vue matériel, la peinture de Koch a des défauts qui en rendent l'abord désagréable. Il faut un peu d'habitude pour se mettre à l'unisson avec elle, et sentir les beautés

véritables qu'elle renferme. Sa touche est souvent criarde; ses formes sont trop strictement arrêtées; elles manquent de cette harmonie générale qui ne fait jamais défaut à la nature vivante. Il arrive que ses arbres, ses rochers, les vêtements de ses personnages, semblent faits à l'emporte-pièce et comme sculptés. Les différents plans sont indiqués, moins par la dégradation atmosphérique que par la dimension relative des objets. Mais son grand mérite est de ne jamais voir dans la nature un être inanimé. A l'exemple de Poussin et de Claude, il la reconstruit morceau par morceau, pour en faire un corps capable de renfermer l'âme qu'il lui destine. Pour les esprits sérieux, un grand charme résulte de cette union intime du sujet historique ou simplement poétique, qui est la pensée du peintre, avec le site qui le contient, le met en évidence et lui sert de cadre.

Je citerai seulement deux tableaux de Joseph Koch, qui se font naturellement pendant par l'opposition des sentiments qu'ils expriment. Le premier est encore un *Apollon parmi les bergers*, sujet heureux, qui a été traité de bien des manières. On se rappelle que, dans le tableau de Schick, les personnages étaient le motif principal et le centre. Ici c'est tout le contraire. Le véritable sujet est le paysage, qui exprime avec une puissance merveilleuse le calme, la sérénité, les molles exhalaisons du printemps. Apollon et les bergers en sont le commentaire explicatif et non le texte. La même remarque est applicable à la *Vision de Macbeth*. Ici toute la nature est bouleversée, tous les éléments sont en furie. Sur un roc d'une hauteur prodigieuse, battu par les flots de la mer, se profilent dans l'ombre les ruines fantastiques d'un vieux donjon dévasté. Les vagues se précipitent en lançant des tourbillons d'écume; les nuages sillonnés d'éclairs ont une allure de spectres. Une longue guirlande d'esprits aériens, de gnomes, de sylphes, de

kobolds et de farfadets, forme autour de la montagne une ronde vertigineuse. Les arbres sont affreusement pliés par la tempête; le vent de la mer les courbe, les redresse, les brise et les déracine. Au premier plan, Macbeth et son compagnon, tous deux à cheval, s'arrêtent tout à coup sur le rivage en voyant se dresser devant eux la forme hideuse des sorcières menaçantes. L'épouvante des hommes et des chevaux donne la mesure de l'émotion éprouvée par le spectateur. Qu'importent Macbeth et Banquo, les sorcières et leurs prédictions? Shakespeare n'a pas fait le tableau de Koch, il n'en a donné que le titre. Toute l'idée du peintre se restreint à la peinture de la tempête. Les personnages introduits dans l'action n'ont qu'un but : la faire comprendre et lui donner plus d'accent.

Joseph Koch est, par la date de ses œuvres, le dernier représentant du mouvement artistique dont Carstens et lui ont été les principaux chefs. Ce mouvement est encore suivi aujourd'hui par plusieurs hommes d'un grand mérite, tels que Bonaventura Genelli, élève de Carstens, et Preller, de Weimar, élève de Koch. Néanmoins la période classique se termine vers 1810, époque où la réforme inaugurée par Carstens fut continuée dans un sens entièrement différent par une nouvelle école qui s'en adjugea tout le profit. Les tendances classiques n'avaient jamais été bien populaires. Outre qu'elles manquèrent toujours d'encouragements sérieux, elles n'allaient pas assez au-devant de l'opinion publique pour pouvoir être définitivement acceptées. Nous allons voir, au contraire, comment les successeurs de Carstens et de Koch, beaucoup mieux avisés, réussirent, en flattant l'amour-propre national, à faire oublier les véritables initiateurs, et à se faire décerner à eux-mêmes le titre de restaurateurs de l'art allemand au dix-neuvième siècle. Le titre n'est pas absolument usurpé, mais il importe que ceux qui ont les premiers mis la main

à l'œuvre aient aussi leur part dans la récompense commune. En les admettant dans son sein, l'Exposition de Munich, qui s'intitulait *Exposition universelle et historique*, n'a fait qu'un acte de justice. Malheureusement, c'est une justice tardive.

CORNÉLIUS.

1858.

L'école de Munich, qui a succédé à l'école de Carstens, et dont Cornélius a été le premier chef, est fille de l'enthousiasme spontané auquel l'Allemagne dut sa délivrance, en 1813. Ses partisans ne manquent pas de faire sonner très-haut cette illustre origine, et bon nombre d'Allemands, à qui ses doctrines ne plaisent guère, la défendent à ce titre seul. Quand le sentiment national est en jeu, la route est toute tracée, il n'y a plus qu'à la suivre. Les nouveaux réformateurs n'ont pas rencontré d'obstacles. L'histoire du développement de l'école qu'ils ont fondée n'en est pas moins intéressante. Elle est d'ailleurs assez connue, ce qui nous dispense d'entrer dans des détails rétrospectifs, qui seraient ici hors de propos. Mais nous ne croyons pas faire injure aux principaux intéressés en rappelant que jamais réformateurs ne furent plus favorisés par les circonstances. Tous ceux qui, à cette époque, ont eu le bon esprit de se rallier au nouvel étendard, se sont fait un nom que les critiques les mieux fondées parviendraient difficilement à ébranler.

On sait que leur mot d'ordre était : « guerre aux idées françaises », et que l'imitation la plus puérile des vieux maîtres allemands fut tout d'abord leur signe de ralliement.

Ce qui se passa alors est sans exemple dans les annales de l'art. Une réforme était urgente ; les jeunes insurgés le sentaient aussi bien que personne. Les académies, plus caduques et plus méprisées que jamais, ne valaient plus la peine d'être attaquées. Elles économisaient leur dernier souffle. Cette réforme, Carstens ne l'avait accomplie qu'en partie en essayant de faire revivre les siècles de Périclès et de Léon X. Les nouveaux venus avaient mieux à nous offrir. A ceux qui demandaient des modèles, on présenta le moyen âge allemand, qui parut alors sans réplique. Tout le monde a entendu parler de la fameuse collection de tableaux gothiques et byzantins des frères Boisserée, collection unique dans son genre, qui, après avoir fait le tour de l'Allemagne, a élu domicile dans la Pinacothèque royale de Munich. Tels furent désormais les types proposés à l'admiration du genre humain. C'est un chapitre de plus à ajouter à l'histoire des évolutions et des vicissitudes du beau. On jeta sans pitié l'ancien *criterium* aux orties, et personne n'osa plus se l'approprier.

La littérature suivit les mêmes errements : l'esprit national le voulait ! Le chant des *Niebelungen* prit le pas sur l'*Iliade* d'Homère. Le conseiller intime Wolfgang de Gœthe commença à se sentir mal affermi sur son trône de marbre de Paros. On se demandait sérieusement si le grand païen avait rien produit qui égalât le *Titurel* et le *Parcival*. Mais tout le temps que le nom de Gœthe plana sur la littérature allemande, on eut de la peine à obtenir du public la réponse que l'on désirait. Le père de *Faust* répondit à ces tentatives par des épigrammes. On dit qu'en voyant la collection des grands maîtres allemands, des frères Boisserée, il s'écria dédaigneusement : « Je vois bien le bouton, mais où est la fleur ? » Dans son fragment intitulé *De l'Art moderne allemand, chrétien et patriotique*, il mit à nu les vices du système archaïque. La voix de fausset des frères

Schlegel domina la sienne. Tandis que Voss essayait encore de traduire Homère, ils traduisaient Shakespeare et lui laissaient préférer Calderon. Mais le poëte castillan n'était pas lui-même assez catholique ni surtout assez primitif. On débitait à Iéna une recette plus infaillible, qui consistait, encore et toujours, à se plonger dans les sources vivifiantes du moyen âge allemand. « Les pauvres gosiers desséchés se précipitèrent, dit Henri Heine, vers les sources merveilleuses, et tout cela but, avala et lampa avec une soif immodérée. Or, il leur arriva la même aventure qu'à une vieille chambrière, dont voici l'histoire. Elle avait remarqué que sa maîtresse possédait un élixir merveilleux qui rendait la jeunesse; elle prit la fiole; mais, au lieu d'en prendre quelques gouttes, elle but à si longs traits, qu'elle revint non-seulement à la jeunesse, mais à la plus tendre enfance.... Si l'on veut, ajoute-t-il, se faire une idée du goût des enthousiastes d'alors, il faut aller au Louvre où sont encore suspendus les meilleurs tableaux de ces vieux maîtres; et, si l'on veut se faire une idée du grand nombre de poëtes qui imitèrent, dans ce même temps, sur tous les mètres possibles, les poëtes du moyen âge, il faut aller à Charenton. »

Nous sommes, quant à nous, de l'opinion de Gœthe, qui trouvait que, s'il fallait absolument remonter le cours des âges, mieux valait s'en tenir à la perfection des Grecs, qu'à la barbarie gothique et scolastique. Mais cela ne faisait pas le compte de la nationalité germanique, jalouse plus que jamais de ne rien devoir qu'à elle-même. On avait si longtemps imité les autres, et particulièrement les Français, qu'il devenait urgent de les bafouer. C'était une question de dignité. Les vieilles doctrines classiques avaient besoin d'une victime expiatoire. La fameuse perruque de Gottsched en fit tous les frais. Le *style perruque* (Zopfstyl), qui est chez nous un mot trivial, est devenu un terme officiel dans le

jargon esthétique de la *Gazette d'Augsbourg*. Cette innocente plaisanterie est destinée à flétrir sans rémission tout ce qui se rattache aux idées françaises ou pseudo-grecques. C'est ainsi que les nouveaux Sicambres brûlèrent sans pâlir ce qu'ils avaient si bien adoré. Mais, en présence d'un sentiment national, l'ingratitude est un vain mot. D'ailleurs, le côté grotesque de ces tendances rétrospectives n'est que dans leur ridicule exagération. C'est en désertant son Parnasse et en essuyant sa poudre à la maréchale, que l'Allemagne est sortie de pages. Le retour vers le moyen-âge allemand et catholique fut le signal d'une grande émancipation intellectuelle qui suivit de près l'affranchissement territorial et donna naissance à la période romantique. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que le germe de cette idée teutonique, dont le principe nous était évidemment hostile, réussit presque subitement à s'implanter chez nous, et y produisit, en très-peu de temps, les fleurs et les fruits qui composent aujourd'hui notre couronne poétique.

Si nationales que fussent leurs tendances, on vit bientôt les chefs de la future école aller chercher à Rome, comme leurs prédécesseurs, sinon des inspirations, du moins un refuge. Les temps étaient mauvais pour eux en Allemagne. La guerre y éclatait partout à la fois et chaque jour affermissait, sur un nouveau point, le joug de l'étranger. Leur humeur belliqueuse n'allait pas jusqu'à s'enrôler dans les *Burschenschaften* et à endosser le baudrier du soldat citoyen. D'ailleurs, l'indépendance qu'ils rêvaient pour leur patrie n'était pas de la nature de celle qu'on pouvait obtenir en chantant les refrains patriotiques de Kœrner. Leur exil volontaire avait encore un autre but. L'esprit religieux était évidemment ce qu'ils voulaient surtout ressusciter du moyen âge allemand. Or, cet esprit se manifeste avec tout autant d'évidence dans les œuvres des initiateurs italiens

antérieurs au seizième siècle. Jusqu'à Raphaël, l'art n'avait été que l'interprète obéissant du dogme chrétien. Ce n'est que sous le pontificat très-lettré et fort peu rigoriste de Léon X, que l'art pur, ayant reçu ses licences, commença à *protester*. Aussi l'étude de Raphaël fut-elle sévèrement mise à l'index par les nouveaux pontifes de l'art chrétien. On le traita vertement de corrupteur, lui qui avait failli être cardinal, et, pour joindre l'exemple aux préceptes, la plupart des néophytes qui étaient venus au monde protestants, se réveillèrent un beau jour catholiques, au grand scandale de beaucoup de gens. Nous appelons cela, en France, brûler ses vaisseaux. Toute querelle de conviction à part, l'entreprise était un peu hasardée pour un parti qui s'annonçait comme ayant pris sa source dans le vieil esprit germanique. C'est peut-être pour cela qu'elle réussit : on s'en occupa. Plusieurs poëtes en firent autant que les artistes ; les Nazaréens devinrent à la mode ; on s'intéressa à leurs progrès. A ceux qui leur reprochaient de subordonner l'art à la religion, on répondait que l'art avait plus que jamais besoin d'une discipline inflexible. A ceux qui les blâmaient de subordonner par leur abjuration la religion à l'art, on répondait qu'un peintre a besoin de croire aux objets qu'il crée. Étaient-ils sincères? les malveillants en ont douté : des conversions si intéressées sont suspectes. Mais leurs raisons étaient les meilleures du monde. Leur point de départ est discutable, leur conduite est logique. Faire de l'art chrétien, ou plutôt de l'art catholique, en restant protestants, eût été une singulière tentative. Nous croyons comme eux que leurs œuvres en auraient souffert, car il faut bien que l'artiste croie un peu à sa mission; mais nous croyons surtout que leur réputation y eût perdu, car, pour réussir, l'essentiel était de faire croire à leur apostolat.

Quoi qu'il en soit, la petite colonie prospéra rapidement

à Rome. Elle ferma les yeux sur le seizième siècle, tourna le dos à Michel-Ange, et copia avec fureur Cimabue, Orcagna et Fiesole. Aucun objet profane ne blessait les yeux des initiés; ils se rencontraient au sortir des offices, s'encourageaient mutuellement, et vivaient ainsi dans une atmosphère d'idées qu'ils avaient amenée avec eux dans la cité pontificale. Leurs théories palingénésiques devaient naturellement plaire à ceux des souverains allemands qui voulurent bien s'en occuper. Personne plus qu'eux n'était intéressé au triomphe du sentiment national sur les idées françaises, par lesquelles leurs droits régaliens étaient depuis si longtemps en péril. Aussi n'y a-t-il pas trop lieu de s'étonner de la faveur extraordinaire dont le roi Louis, qui n'était encore que prince héréditaire, entoura leurs débuts. On sait que le roi Louis, qui est du reste encore aujourd'hui amateur passionné et désintéressé des beaux-arts, professait dès cette époque une grande antipathie pour le nom français. Nous n'avons pas à nous expliquer sur les causes assez transparentes de cette haine précoce; rappelons seulement qu'il se plaisait à prophétiser en prose et en vers sur tous les rhythmes connus la chute prochaine de la France, et à se promener en idée sur les ruines de Paris, comme il avait fait sur celles de Sparte et d'Athènes. Cette haine nous a trop peu fait de mal pour que nous lui en gardions rancune aujourd'hui que le roi artiste est entré dans l'asile de la vie privée. Un peu d'exagération patriotique est pardonnable chez un barde couronné. Quand il arriva à Rome, les noms d'Overbeck, de Schnorr, de Philippe Veit, de Schadow, étaient déjà presque célèbres. La plupart d'entre eux avaient donné la mesure de leurs forces en peignant à fresque les salles de la villa Massini et du palais du consul prussien Bartholdy. Au printemps de 1819, une visite de l'empereur d'Autriche avait été l'occasion d'une exposition publique de leurs œuvres dans le palais

Caffarelli, exposition qui a fait époque dans la carrière des nouveaux peintres allemands. Les tableaux qu'elle renfermait sont ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui les *Incunables* de l'école de Munich. L'imitation tantôt intelligente, tantôt littérale et puérile des vieux maîtres, en était le caractère principal. Deux *Madones* de Jules Schnorr, l'une de 1817, l'autre de 1820, pouvaient seules, à l'Exposition de Munich, donner une idée de celle du palais Caffarelli. Les principaux tableaux et dessins qui y figuraient sont maintenant dispersés à Francfort, à Carlsruhe, à Berlin (collection Raczynski), et à la Nouvelle Pinacothèque de Munich. Ceux de nos artistes qui étaient alors à Rome sont les seuls Français qui puissent en avoir gardé le souvenir.

Nous soupçonnons volontiers les Allemands d'être routiniers; ils le sont moins que nous. La fameuse maxime : *Nova, ergo falsa* ne les arrête pas. Le prince Louis comprit le mot d'ordre de l'esthétique nouvelle, et se déclara ouvertement pour les adhérents. Depuis lors, sa protection ne leur a jamais fait défaut. Cornélius, Schnorr et plusieurs autres le suivirent à Munich. La sculpture archaïque était représentée dans la jeune école par les frères Eberhard, par Dannecker, Schwanthaler, etc; l'architecture par MM. Léo de Klenze, Frédéric Gœrtner, Schinkel et Ziebland. Ces derniers ne restèrent pas inoccupés. C'est alors qu'on vit sortir de terre, de tous les côtés à la fois, cette foule d'édifices modernes qui font de Munich une ville monumentale. Il n'est pas un coin de rue dans cette capitale de la Bavière où le voyageur, étonné et souvent impatienté, ne lise au fronton d'une église, d'un palais, d'un musée ou d'un simple portique, cette éternelle inscription : ÉLEVÉ PAR LE ROI LOUIS DE BAVIÈRE, etc. Les sculpteurs et les peintres n'eurent pas lieu d'être jaloux. C'était autant de besogne qui se préparait pour Schwanthaler, pour Cornélius, pour

Schnorr, Hess, etc. En 1816, le prince héréditaire avait commencé à faire bâtir, sur les dessins de Léo de Klenze, la Glyptothèque, monument destiné à abriter la collection d'antiques parmi lesquels se trouvent les marbres d'Égine admirablement restaurés par Thorwaldsen. De 1820 à 1830, Cornélius peignit à fresque, dans deux salles qui lui furent entièrement abandonnées, l'histoire des Dieux et celle des Héros.

Les premiers pas de Cornélius avaient été ceux d'un grand maître. Les illustrations de *Faust*, de *Gœtz de Berlichingen* et des *Niebelungen*, qui ont signalé ses débuts, comptent encore parmi ses meilleurs ouvrages. Si ces compositions ne sont pas complétement irréprochables au point de vue plastique, elles ont du moins le mérite de traduire avec une exactitude et un bonheur parfaits le sentiment germanique qui domine dans ces trois chefs-d'œuvre de la littérature allemande. C'est à ce caractère non équivoque qu'elles doivent, malgré leurs défauts, de n'avoir pas été surpassées depuis. Personne n'a plus contribué que Cornélius à donner à l'art moderne allemand un sens national. Son étude des vieux maîtres n'a jamais encouru le reproche de plagiat. Il a continué avec génie les traditions d'Albert Dürer, et son esprit, d'une allure franche et vigoureuse, l'a presque toujours préservé du danger de substituer, comme Overbeck, aux fadeurs mythologiques les fadeurs mystiques.

Malheureusement, les travaux qui l'attendaient à la Glyptothèque devaient le détourner pendant dix ans de la route qu'il avait si brillamment inaugurée. Dans un édifice consacré spécialement aux trésors de l'art grec, il ne pouvait plus être question ni du dieu Thor, ni du terrible Odin; ni de Siegfried le brave, ni de la belle Chrimhilde; ni de Méphisto, le diable allemand, ni du paradis de l'Edda. Il fallait remplacer par la théogonie d'Hésiode les rudes

mythes scandinaves, et faire d'Achille aux pieds légers le successeur de Gœtz à la main de fer. Dans une pareille entreprise, Cornélius devait nécessairement échouer, et, bien que le bruit des éloges de ses admirateurs à outrance ne soit pas entièrement apaisé, nous ne craignons pas d'affirmer qu'il y échoua. Le ciel de la Germanie, *tristis et asper*, dit Tacite, n'était pas propre à inspirer un nouveau chantre des brillantes divinités du mont Olympe. Pour tout spectateur impartial, pour tout étranger qui ne se sent pas intéressé directement à la gloire de l'école de Munich, quel cruel contraste entre les superbes marbres d'Égine et les criardes enluminures de la salle des Héros et de la salle des Dieux! Malgré toute l'estime que nous professons pour le talent de Cornélius, il faut bien reconnaître que ce n'est pas à l'école des Éginètes que le célèbre peintre a appris, trop tard sans doute, à épeler le grec. On peut à tout âge étudier Homère, mais il n'aurait pas fallu l'étudier dans la traduction de Voss. Quelles que soient les beautés partielles de ses travaux à la Glyptothèque, quelque conscience que l'auteur y ait apportée, il n'a pas traduit l'Iliade, il l'a défigurée, et cela avec les meilleures intentions du monde. Scarron, qui s'exerçait dans le genre grotesque, nous a donné l'*Enéide travestie;* Cornélius, dans le genre héroïque, a donné aux Allemands l'Iliade travestie. Les extrêmes se touchent.

Est-ce faire aux Allemands une mortelle injure que de déclarer qu'ils n'ont pas, sauf de rares exceptions, l'esprit antique? S'agit-il d'interpréter l'antiquité au point de vue littéral, ils sont les premiers du monde. Leurs savants figureront toujours avec honneur à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Les bons sujets de l'école de droit auront toujours raison d'étudier le *jus romanum* dans leurs livres. Mais néanmoins l'esprit germanique, sans en valoir moins pour cela, n'est pas fils de l'esprit antique : il faut

qu'un Prussien soit Prussien. Malheureusement, ils ne sont pas toujours de cet avis. Voilà pourquoi nous avons entendu, à l'ouverture de l'Exposition, M. Maurice Carrière, professeur d'esthétique à l'Université de Munich et secrétaire de l'Académie des Arts, terminer son discours d'ouverture par ces paroles plus éloquentes que vraies : « Quand les Germains eurent renversé la domination romaine, ils devinrent les héritiers de l'antiquité et les soutiens de la religion chrétienne. Ces deux éléments, profondément empreints dans notre culture intellectuelle, doivent continuer à se manifester dans nos arts, et attester que la nature allemande a été animée (*beseelt*) et formée (*gebildet*) par le christianisme de la Grèce. » M. Carrière, un des plus éminents *kantistes réformés*, est plus philosophe que peintre. Les fresques de Cornélius à la Glyptothèque nous offrent une réponse toute faite. Loin d'y voir l'empreinte de l'antiquité, loin d'y voir la nature allemande *animée* et *formée* par le génie de la Grèce, nous y trouvons les personnages de l'épopée homérique presque méconnaissables sous leur déguisement germanique. C'est un contre-sens perpétuel. La peinture de Cornélius est à l'art antique ce que la langue allemande, dans sa rudesse teutonique, est à la langue mélodieuse des Grecs. Ses héros sont ceux des *Niebelungen*. Gunther et Hagen ont emprunté, l'un la cuirasse d'Hector, l'autre le casque de Diomède. Mais où est l'esprit antique, où est la forme grecque?

Passons à la partie technique de l'œuvre. La salle des Dieux et celle des Héros sont, comme nous l'avons dit, peintes à frèsque. L'auteur ne pouvait exposer que ses cartons; il a envoyé celui qui a pour sujet la *Destruction de Troie*. Le dessin y est d'une grande rudesse, mais ce n'est rien à côté de l'effet produit par la peinture des murs et des plafonds de la Glyptothèque. Ce qui frappe d'abord, quand on y entre, c'est la discordance des couleurs. Elles sont,

isolément, d'une crudité atroce : l'ensemble fait grincer les dents. Ce qui choque ensuite, c'est l'absence complète de perspective aérienne. Aucune dégradation ni de couleurs, ni de lumière. Ce défaut est d'autant plus sensible, que les ombres, extrêmement noires, donnent un relief que rien ne justifie. Avez-vous vu des fleurs séchées dans un herbier? Je ne puis trouver une comparaison plus saisissante. Les figures les plus éloignées paraissent être sur le même plan que les plus rapprochées. Ainsi, dans la *Destruction de Troie*, le cheval de bois, qu'on est censé apercevoir dans le lointain, et qui doit être colossal, paraît de taille ordinaire, et a l'air de manger sur l'épaule d'Agamemnon.

On vante beaucoup l'expression des figures; isolez Priam d'Hécube, personne ne découvrira si ce sont des gens qui dorment ou qui sont accablés de douleur. Néoptolème prend, pour lancer le petit Astyanax par-dessus les murs, une pose académique que désavouerait un élève de David. Cassandre fait mine de se poignarder avec un geste non moins théâtral. Mais est-ce Cassandre, ou la dernière druidesse attendant, pour aller rejoindre les hamadryades, l'arrivée de saint Boniface? Hélène, qui fut si longtemps belle, n'ose plus se montrer de face. Elle tourne le dos au spectateur en embrassant un fût de colonne qui est là, Dieu sait pourquoi : et quel dos! tout sillonné de curiosités anatomiques que Ménélas ne se soucie plus d'étudier. Le héros abandonne la femme parjure à sa honte, et va frapper sur l'épaule de Polyxène. La seule physionomie expressive est celle d'Andromaque, à qui l'on arrache son fils; encore est-ce une expression stéréotypée plutôt que vivante. Que reste-t-il à louer? La disposition des groupes, qui est très-habile et qui serait heureuse, si elle était moins théâtrale. Je parle de la disposition seule, et non de la conception; car, sur cet autre point, il y aurait encore beaucoup à dire.

L'intérêt est trop dispersé; tous les personnages ont la même valeur. On ne sait auquel s'arrêter, et le choix est d'autant plus difficile, que leur caractère individuel n'est pas assez saillant. Il faut savoir leur nom pour les reconnaître.

A ce propos, je me rappelle qu'à la suite d'une longue discussion que j'eus un jour, en présence de ce tableau, avec un savant critique allemand, je le priai de me dire les noms de plusieurs des héros grecs ou troyens qui y figurent. Malgré tous ses efforts, il n'en put venir à bout. Or, quelques instants auparavant, il avait à peu près reconnu la justesse des reproches que je viens d'énumérer. Mais, selon lui, ces défauts et bien d'autres étaient amplement rachetés, dans toutes les œuvres de Cornélius, par *l'Idée*. Je savais déjà que, quand ce mot l'Idée a été prononcé, les Allemands ont coutume de s'incliner et d'admirer de confiance. Mais qu'est-ce donc alors que l'Idée? qu'est-ce que ce merveilleux talisman, cette mystérieuse puissance dont les effets miraculeux s'étendent même sur les œuvres dont on connaît à peine le sujet? Puisque la question est posée, essayons, une fois pour toutes, de la résoudre.

Les Allemands ont le sens spéculatif très-développé, ce qui fait qu'ils raisonnent plus volontiers *in abstracto* que *de visu*. Il est admis chez eux que l'idée est le but de l'art. Soit. Le mot peut être vrai ou faux, selon la manière dont on l'entend. L'important est de ne pas se payer de mots, et c'est ce qui leur arrive trop souvent. Ils partent en général d'un principe très-faux, à savoir que, pourvu qu'ils aient une idée noble ou poétique à exprimer, peu importent les moyens d'action, la forme, le procédé. Il n'y a pas de plus grande hérésie en matière d'art. Il est bon d'avoir des idées, mais, pour être artiste, il faut savoir les réaliser. Méprisez la matière tant que vous voudrez, il faudra tou-

jours reconnaître que le seul moyen d'expression dont notre chétive nature dispose, c'est la forme.

Nous autres Français, qui sommes, à ce qu'il paraît, très-superficiels, nous ne trouvons pas que la nature soit tellement à dédaigner. On nous a dit, et nous le croyons, que Dieu a fait l'homme à son image et à sa ressemblance. Le dogme de l'incarnation nous a appris à respecter la beauté humaine. D'ailleurs nous ne voyons Dieu, selon une parole sublime, que « par derrière, » c'est-à-dire par les œuvres qu'il a laissées derrière lui au jour de la création. Dieu étant l'Idée, la nature est la forme visible de Dieu. C'est par ce qui nous entoure que nous le connaissons, et c'est parce que la nature est admirablement belle que nous le glorifions : *Cœli enarrant gloriam Dei*. Aussi ne voyons-nous pas pourquoi nous serions moins soucieux que le Créateur de la beauté des formes, et pourquoi nous rejetterions un moyen d'expression qu'il n'a pas dédaigné.

Il nous semble donc que ce grand mot, l'Idée, qui est un laissez-passer si commode pour tant de pauvretés, cache en réalité une grande indigence de sentiments artistiques. Un peintre doit être un poëte et non un philosophe. La peinture philosophique, comme la poésie humanitaire, ne vaut pas le sonnet d'Oronte, qui ne valait pas la chanson du roi Henri. Remarquez que ce qu'on nomme l'Idée appartient en général à tout le monde. La somme des idées que l'on invente se réduit à très-peu de chose. L'idée de la douleur d'Hécube n'appartient pas plus à Cornélius que le sujet de l'Iliade n'appartient à Homère. Le premier croquant pouvait s'en emparer et la gâter. Le hasard suggère les idées; c'est par la manière dont elles sont réalisées qu'elles appartiennent à l'art et à l'artiste. Quelle idée avez-vous remarquée dans la Vénus de Milo? et quelle idée en avez-vous tirée, sinon que des formes ainsi idéalisées transportent l'âme d'une admiration sans bornes, et cela

sans le secours d'aucune spéculation métaphysique. Idéaliser! idéaliser! voilà l'idée des véritables artistes. Amener la beauté naturelle et humaine au degré nécessaire pour présenter à l'esprit l'image de la beauté éternelle et divine, élever l'âme avec des formes et non avec des mots, voilà l'art! Car tout cela n'est au fond qu'une querelle de mots. Il est évident que l'art se compose de formes et d'idées. Quand on parle de la forme, on n'entend pas parler de la matière inerte. Le torse du Vatican, tout merveilleux qu'il est, n'est qu'un fragment, et ce fragment divin ne vaudra jamais la *Madone de saint Sixte*. Le salut, pour un peintre, est dans la juste proportion, dans l'alliance étroite de ces deux éléments. L'erreur est dans leur séparation, qui est contraire à la nature. Car l'erreur est le partage de tous les faiseurs de catégories, des raisonneurs qui veulent séparer ce qui est inséparable. Avez-vous jamais vu des âmes sans corps? Les anges seuls ont le privilége d'être de purs esprits; mais chez nous, dit Pascal, qui veut faire l'ange, fait la bête. L'artiste qui se lance mal à propos dans les impasses de l'esthétique court risque d'être accusé de faire l'ange. Certes, le moraliste a parfaitement le droit de déclarer que mieux vaut une belle âme dans un vilain corps, qu'une beauté fragile accompagnée de mille défauts. Mais le moraliste raisonne ainsi parce qu'il n'a pas le choix; il accepte ce qui est et ne crée pas. L'artiste répondra que mieux vaut encore la beauté physique unie à la beauté morale dont elle est un commentaire admirable. Et l'artiste a le droit de trancher ainsi la difficulté, sans la résoudre, parce qu'il choisit et qu'il crée.

Du reste, en poussant à l'extrême la théorie des fanatiques de l'Idée, on arriverait trop facilement à des résultats absurdes. Un tracé géométrique bien clair vaudrait un paysage de Poussin, et avec une mauvaise lithographie de la *Transfiguration* on pourrait se passer d'al-

ler voir l'original, puisque le copiste aurait pris à Raphaël son idée tout entière. Mais qui n'avouera que, dans ce cas, le copiste inintelligent, en croyant ne laisser de côté que les coquilles, aurait en même temps négligé de prendre l'amande? L'erreur vient de ce que les Allemands, dans leurs idées de généralisation, ont trop souvent assimilé la littérature à l'art. On peut dire de très-bonnes choses dans un pitoyable langage; mais aussi un avocat qui gagne tous ses procès à grand renfort de preuves peut être en même temps un détestable orateur. Il y a là deux choses bien distinctes. Le légiste peut apprécier Cicéron au point de vue de ses arguments; l'artiste l'appréciera au point de vue de son éloquence.

Le dogme de l'Idée, qu'il ne faut pas confondre avec les tendances idéales, lesquelles sont de tous les temps et de tous les pays, est né à Rome du développement de la nouvelle école nationale, religieuse et archaïque. Heureusement pour lui, Cornélius ne l'a pas adopté sans restriction comme Overbeck. Il lui doit cependant ce malheureux principe, commun à toute l'école, en vertu duquel le dessin est regardé comme un moyen d'expression suffisant, et la couleur comme un accessoire à peine utile, comme un élément pernicieux dont il vaut mieux se passer quand on le peut. Toutes les écoles qui ont tourné le dos à la nature pour obéir à n'importe quels principes, sont arrivées à des résultats aussi faux. Cornélius n'a jamais peint à l'huile. Il y avait cependant à l'exposition de Munich un paysage de Koch dont les figures lui étaient attribuées, je ne sais sur quel indice; mais, comme on n'en connaît pas d'autre exemple, le contrôle est impossible. Il n'a même peint à fresque que très-rarement. Les peintures de la Glyptothèque ont été exécutées, d'après ses cartons, par les nombreux élèves qui se sont formés sous sa direction à son retour d'Italie. C'est encore avec leur secours qu'il entre-

prit, de 1830 à 1840, la décoration de l'église Saint-Louis, construite à Munich par Gœrtner, en style romano-byzantin. On comprendra que nous nous abstenions de donner la description de cette œuvre colossale, qui ne comprend rien moins, dans son ensemble, qu'un résumé synthétique de toutes les croyances catholiques. Le carton qui a servi au *Crucifiement* a été seul exposé. Il est peu fait, dans sa rudesse dédaigneuse et quelque peu brutale, pour séduire les regards d'un amateur qui ne serait pas prévenu. Nous avions espéré qu'on enverrait de Francfort la délicieuse aquarelle du Musée, esquisse infiniment réduite du *Jugement dernier*, lequel couvre toute la partie intérieure de l'abside, et ne mesure pas moins de 21 mètres de haut sur 13 de large. Souhait stérile! Les portes du musée de Francfort, comme celles de l'enfer; ne s'ouvrent qu'en dedans. On y entre, on n'en sort pas.

Cette précieuse aquarelle, qu'on ne peut trop recommander aux amis de l'art allemand, prouve que le coloris de Cornélius aurait été beaucoup moins sauvage que celui de ses disciples, si le maître avait bien voulu se donner la peine d'être coloriste. La fresque elle-même le prouve suffisamment. C'est la seule de l'œuvre qui soit peinte de sa propre main, et c'est la seule aussi qui n'effarouche pas le regard. Tout le reste, et principalement la voûte du chœur, où sont figurés le Saint-Esprit, qui occupe naturellement la clef de voûte, puis Dieu le père, créateur et soutien de l'univers, le combat de saint Michel et des anges contre les esprits séditieux, Gabriel avec les anges gardiens, et une interminable litanie de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, de vierges et de séraphins, tout cela s'agite, s'élance, flamboie et papillote de façon à vous donner le vertige. C'est une symphonie, ou plutôt une cacophonie en jaune orange sur fond d'azur, dans un ton très-monté et très-discordant. Il ne faut pas avoir l'œil bien exercé pour

distinguer dans cet amalgame touffu de personnages disposés en rond, en carré, en triangle, en quinconce, un odieux redoublement de fausses notes. Figurez-vous un kaléidoscope. Comment les Allemands, qui ont l'oreille si juste et si sensible, peuvent-ils avoir la rétine si dure et si obstinée? Si toute l'église était comme la voûte du chœur, ce serait à devenir fou ou aveugle. Mais à mesure qu'on s'avance du côté de l'autel, l'œil se repose avec un soulagement subit sur cette immense fresque du *Jugement dernier*, qui, sans être d'une harmonie irréprochable, est du moins une œuvre gigantesque et de l'effet le plus grandiose.

C'est peut-être le chef-d'œuvre de Cornélius, et ce serait une œuvre admirable dans tous les pays du monde. Nous avons assez insisté sur les défauts du maître, pour lui rendre pleinement justice, quoiqu'il nous faille pour cela franchir les portes de l'Exposition de Munich. La description du *Jugement dernier* exigerait une étude à part. C'est une œuvre très-complexe, et sans doute trop compliquée, car les Allemands ne savent jamais s'arrêter. Mais ce qui est merveilleux, c'est la magnifique ordonnance et l'heureux balancement des groupes. C'est le chaos organisé. Les élus et les réprouvés montent et descendent avec un ordre et un naturel parfaits. Presque tous les personnages, humains ou célestes, méritent les plus grands éloges; ce sont d'excellents acteurs, qui savent fort bien leurs rôles. L'ange Gabriel est d'une forme exquise. Le Christ, sur son trône de nuées, n'est plus le Christ byzantin aux membres anguleux; c'est Jésus, c'est l'homme-Dieu, le type de la perfection des formes. Toute la partie idéale, le chœur divin qui plane au plus haut des cieux et le groupe des élus qui forme à gauche une pyramide ascendante, défie la critique. Le côté des réprouvés laisse des doutes. Il y a là un comique de mauvais aloi, qui constitue un manque de tact, vu le sujet et la destination de l'œuvre. Il est peu séant que, dans une église,

juste au-dessus du maître-autel, des moines encapuchonnés, en proie à une terreur grotesque, viennent rendre compte à Satan de leur luxure ou de leur gloutonnerie. Il nous semble aussi que la peinture moderne devrait éviter de nous montrer le diable avec sa queue et ses cornes. L'esprit des ténèbres ne doit pas être un animal immonde. C'est un ange déchu, qui conserve au front le signe de son origine céleste.

C'est encore la fantaisie bouffonne de Callot, plutôt que la fantaisie mélancolique d'Albert Dürer, qui a inspiré à Cornélius, dans le *Crucifiement*, l'idée assez saugrenue de poster le démon sur une des branches de la croix du mauvais larron, dans la posture d'un singe accroupi qui croque des noix. Mais tout en constatant ces quelques taches, qui sont encore un vieux reste des inspirations du moyen-âge, constatons aussi que le moyen-âge a mieux servi Cornélius que la mythologie antique. Ici, le penseur austère était bien dans son élément. La foi catholique, dans laquelle il est né, ce qui lui a évité la peine d'abjurer, lui a communiqué une foule d'idées excellentes, qu'il a su rendre dans un style élevé, et dans un langage rude, mais fier. C'est là que ce style et ce langage sont véritablement germaniques et plaident éloquemment en faveur de l'art national. Ses défauts eux-mêmes y ont un grand cachet d'originalité, bien que ce soit souvent une originalité trop savante. Il est fâcheux que ses élèves tiennent tant de place à côté de lui. Loin de conseiller qu'on ajoute quelque chose à la décoration de l'église de Saint-Louis, nous voudrions qu'on pût en retrancher une abondance de biens qui est nuisible.

Le troisième grand ouvrage de Cornélius est une série de cartons commandés par le roi de Prusse, pour servir à la décoration du *Campo Santo* de Berlin. Bien que ce travail ait été entrepris et en grande partie terminé depuis longtemps, aucune des fresques n'a, jusqu'à ce jour, reçu un

commencement d'exécution. Tous les cartons, avec leurs frises et leurs pendentifs, attendent tranquillement dans l'atelier du peintre, où ils sont visibles toute la journée, au gré des voyageurs. On en a extrait, pour l'Exposition de Munich, celui qui a pour sujet les quatre cavaliers de l'Apocalypse. Les visiteurs de l'Exposition universelle de 1855 se le rappellent sans doute, quoiqu'il ait obtenu chez nous un succès d'étonnement plutôt que d'admiration sincère. Mais, comme nous l'avons dit plus haut, ce genre de peinture sans couleur nous éloignait trop de ce que nous connaissons et de ce que nous aimons, pour qu'on pût espérer un succès complet.

A Munich, l'œuvre de Cornélius était dans un centre qui permettait bien mieux de l'apprécier à sa juste valeur. Il faut être un peu Allemand soi-même et aimer le génie allemand pour en sentir les solides beautés. C'est, à notre sens, une des merveilles de l'art contemporain. Les quatre cavaliers vengeurs, la Mort avec son ricanement sinistre, la Guerre avec son épée à deux tranchants, la Famine avec sa balance famélique, et la Peste avec son turban asiatique, sont lancés à fond de train dans le champ de l'humanité. Ici, comme dans le *Jugement dernier*, la partie humaine est sacrifiée à la partie idéale. Les vieillards, les enfants, les femmes, broyés sous le dur sabot des coursiers frénétiques, sont le côté faible du tableau. Mais rien n'égale la sublime furie, la beauté grandiose et terrible des émissaires de la colère divine. Leur élan vertigineux ne connaît pas d'obstacles, la terre ne fait que passer sous leurs pieds, l'horizon n'a plus pour eux de limites. C'est un cauchemar épouvantable et réel. Les admirateurs de Cornélius, et il en a presque autant qu'il y a d'Allemands, se plaisent à dire qu'il a hérité du génie d'Albert Dürer, mais qu'il l'a continué, élargi et approfondi. Si l'éloge est mérité, il ne l'est nulle part d'une manière aussi évidente que dans les

Cavaliers de l'Apocalypse. Le jour où le grand artiste eut la première idée de ce tableau, il se retira doucement dans sa chambre, et, après avoir tracé rapidement une petite esquisse à la lueur de sa lampe, il s'écria, en se frottant les mains : « Je crois que j'ai trouvé quelque chose de shakespearien. » Ce n'était pas trop dire.

Nous passerons légèrement, par égard pour la gloire de Cornélius, sur sa dernière œuvre, intitulée l'*Attente du Jugement dernier*. Nous avons été douloureusement surpris en trouvant à l'Exposition cette œuvre de ramollissement et de décrépitude. Il est triste de voir un esprit aussi mâle et aussi vigoureusement trempé tomber, sur ses vieux jours, dans un nouvel accès d'archaïsme naïf et mesquin. Figurez-vous le roi et la reine de Prusse, agenouillés symétriquement des deux côtés d'un petit autel au-dessus duquel s'échelonnent, comme sur les gradins d'un amphithéâtre, cinq rangées d'anges, d'archanges, de séraphins, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, sans compter les vertus théologales et cardinales, qui remplissent les vides. En vérité, il devient ridicule de convoquer ainsi à tout propos, fût-ce pour le roi de Prusse, le ban et l'arrière-ban des phalanges célestes. Ce qu'il y a de plus choquant, c'est le contraste que forment les personnages en costumes modernes avec les figures qu'il a plu au peintre d'évoquer pour leur faire honneur, et surtout avec le Christ maniéré qui domine la composition et qui nous fait remonter aux temps de Cimabué et de Giotto. Si Cornélius a été forcé de peindre cette aquarelle et de la peindre en pareil style, il eût agi sagement en refusant de l'exposer.

Nous aurions encore à parler longuement de l'illustre chef de l'école romantique, sans même tenter de nouvelles excursions hors de l'Exposition de Munich, mais nous pensons que ce que nous avons dit de ses trois principales œuvres décoratives suffira pour caractériser les phases diverses

de son talent. Dans toutes les périodes successives de son existence d'artiste, il a toujours conservé, au milieu de ses nombreux concurrents, une individualité bien tranchée. Nous allons étudier maintenant les résultats de la doctrine professée par son condisciple et son rival, Frédéric Overbeck. Nous verrons que, tout en appartenant à la même église, les deux principaux fondateurs de l'école nationale et religieuse sont loin d'être de la même paroisse.

OVERBECK.

1858.

Le rapide essor de la philosophie moderne, à partir de Kant et de ses successeurs, n'a pas été sans influence sur les destinées de l'art allemand. La philosophie apprit aux artistes à raisonner leurs tendances et à ne pas marcher en aveugles dans un chemin où ils étaient chargés de porter la lumière. Toutefois on peut dire qu'elle leur a plutôt donné une impulsion qu'une direction certaine. Ils lui ont pris son point de départ essentiellement idéaliste, et se sont hâtés d'en tirer des conséquences extrêmes, qu'elle eût certainement désavouées. Kant, qui a écrit sur tous les sujets imaginables, a écrit aussi sur les beaux-arts, dans un langage relativement assez clair. Toutes les fois qu'il aborde les questions d'art ou de morale, il a grand soin de dégager l'idée du beau, comme l'idée du devoir, de tout calcul utilitaire. Une des principales chaires de l'Académie de Munich avait été, dès l'époque de sa fondation, confiée à Schelling. N'est-ce pas à ce célèbre apôtre du naturalisme que l'on doit cette belle définition : « La nature est un être collectif qui dort dans la plante, qui rêve dans l'animal, qui s'éveille dans l'homme ? » Ce mot ne semble-t-il pas annoncer un art, non point matérialiste, mais disposé à

entrer en composition avec ce que la nature animée a de matériellement grand et de beau?

Il est bien rare cependant qu'un tel programme ait été suivi. Nous avons déjà vu quelles causes avaient amené la réaction à la suite de laquelle l'art fut entraîné dans des voies diamétralement opposées à celles de l'école classique fondée par Carstens. Nous avons vu comment Cornélius et ses nombreux disciples tentèrent, dès le commencement du siècle, d'opposer une digue à l'envahissement des idées étrangères qui n'avaient abouti qu'au matérialisme et à la routine, et comment, après avoir fait, comme Descartes, table rase de toutes leurs connaissances, ils en étaient arrivés, sous l'influence de l'idée patriotique, à remonter péniblement le cours des âges et à demander aux vieux maîtres allemands un enseignement et une ligne de conduite dont l'élément national fût la base; nous savons comment, après avoir réussi à réformer les mœurs de la nouvelle école, ils se sont laissé dominer par cette étude rétrospective, qui ne devait être d'abord qu'une initiation, et qui était devenue, par la force des choses, une nouvelle routine et un nouveau plagiat, et comment Cornélius a fini lui-même, dans ces derniers temps, par abjurer toute puissance en même temps que toute originalité. Nous allons voir maintenant comment l'idée religieuse, trop exclusivement adoptée et trop subtilement exploitée, a entraîné dans des erreurs tout aussi funestes un autre réformateur non moins célèbre, Frédéric Overbeck.

Overbeck est le principal représentant du parti catholique, qui est une des branches de l'école nationale et religieuse de Munich. Il avait précédé de quelques années Cornélius à Rome, et avait été un des premiers à abjurer le protestantisme, qui aurait été un obstacle permanent à la réalisation de ses idées en matière d'art. Vers la même époque, le comte de Stolberg s'étant aussi fait catholique,

Voss écrivit sa fameuse brochure intitulée : *Comment Fritz Stolberg devint servile.* Overbeck, dans ses meilleurs moments, n'a jamais été complétement à l'abri de ce reproche de servilité. Personne n'a mis une obstination plus persévérante que la sienne dans l'imitation archaïque. Personne ne s'est moins soucié d'imprimer à des œuvres d'art le sceau de l'individualité. La plupart de ses productions ne sont que d'habiles contrefaçons, des fac-simile authentiques de Pérugin ou de Fiesole. C'est moins un artiste qu'un archéologue, moins un peintre qu'un iconographe.

Depuis 1809, à part un court voyage au pays natal, Overbeck n'a pas quitté Rome, et il n'y a pas, dans les États du Pape, un catholique plus fervent que lui. Si nous n'avions à parler que de l'homme, le zèle du néophyte pour la foi nouvelle aurait notre approbation sans réserve; mais il s'agit ici du peintre, et, au point de vue de la peinture, il faut reconnaître que ce zèle excessif l'a entraîné beaucoup trop loin. Dès ses débuts, la religion s'est placée entre lui et l'art, et, depuis cette époque, le prosélytisme religieux a toujours été son but. La cause du beau ne s'est jamais présentée à lui dégagée de la cause du dogme, et il va sans dire qu'il n'a jamais craint de sacrifier la première à la seconde. Par quelle étrange confusion le poëte s'est-il transformé en prédicateur? C'est ce que les ardeurs mystiques du croyant peuvent seules expliquer. Overbeck est, en effet, le chef de l'école mystique. De même que certains hommes renoncent volontairement aux luttes et aux triomphes, aux pompes et aux misères de la vie mondaine, il a renoncé de plein gré à toutes les vanités de la beauté terrestre qui sont l'essence même de l'art. Sa théorie est la théorie du renoncement formulée en quelques lignes dans l'*Imitation de Jésus-Christ:* « Mais, ce qui est bien plus sublime, ils m'aiment plus qu'eux-mêmes et que leurs propres mérites; car, transportés hors d'eux-mêmes et tirés

hors de leur amour-propre, ils s'abîment totalement dans l'amour qu'ils me portent et dans la jouissance duquel ils trouvent leur repos. »

Cette profession de foi du chrétien retiré du monde et vivant tout en Dieu ne saurait, en aucun cas, être celle de l'artiste qui s'adresse au monde et qui vit pour la gloire. Kant, pour prouver que les beaux-arts ne doivent pas plus s'absorber dans la religion que dans toute autre idée métaphysique, fait une distinction fort simple et parfaitement naturelle. Le beau est une des formes visibles de Dieu; tout ce qui est beau a pour effet d'élever l'âme, et, indirectement, d'affirmer et de glorifier Dieu. « Tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux, et ces sentiments excitent à la vertu ; mais, dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite; car le but, quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination [1]. »

L'objection de Kant n'est pas encore assez forte, car ce serait réduire l'art à néant que de déclarer qu'il ne peut exister sans être subordonné à un auxiliaire plus puissant que lui. Il en est de l'art comme de la philosophie, qui est une science indépendante de la morale, et comme de la morale qui est une conception de la raison humaine, indépendante de l'intérêt personnel. Un jour, Fichte, accusé d'être athée en philosophie, répondit simplement « que la question de savoir si une philosophie était athée sonnait aussi singulièrement à l'oreille d'un philosophe que, pour un mathématicien, celle de savoir si un triangle est vert ou rouge. » Cette boutade, qui semble d'abord paradoxale, a un sens rigoureusement vrai, tant pour la philosophie que

1. Mme de Staël. *Influence de la nouvelle Philosophie allemande sur la littérature et les arts.*

pour l'art. L'art et la philosophie, libres de toute contrainte, arrivent naturellement à des résultats identiques à ceux de la religion ; mais, en les privant des moyens d'action qui leur sont propres, on n'aboutit qu'à leur ôter toute leur force et à leur faire manquer le but.

En somme, le dogme religieux ou le mythe païen ont également droit de cité dans le domaine de l'art, à condition seulement que la forme artistique ne soit pas entièrement absorbée par l'idée. Jamais il ne nous viendra à la pensée de nier que Lesueur, peintre religieux par excellence, ne soit un grand artiste. Pourquoi? C'est que jamais aussi l'idée religieuse n'a dominé chez lui le sentiment désintéressé du beau ; c'est que jamais personne ne mérita mieux le surnom de Raphaël français ; c'est que les austérités de la vie chrétienne ne lui ont pas fait déserter, comme une odieuse profanation, le culte des splendeurs de la forme. A quelle époque l'art antique est-il parvenu à cette perfection sublime que nous ne pouvons nous lasser d'admirer aujourd'hui? N'est-ce pas quand, affranchi des entraves de la tutelle hiératique imposée par la théocratie égyptienne, il sut conquérir chez les Grecs cette liberté de formes, d'expression et d'allures qui est la première et la plus indispensable condition du développement artistique? Malheureusement, ce superbe affranchissement eût exigé un effort de virilité trop grand pour la conscience timorée d'Overbeck. C'est le soulagement des âmes faibles d'être éternellement guidées et maîtrisées par une force et une impulsion étrangères.

J'ai dit que la doctrine d'Overbeck est celle du renoncement. C'est un double renoncement que celui qu'il a apporté dans la pratique de l'art. Le titre seul de son tableau du musée de Francfort, le *Triomphe de la religion dans les arts*, et l'exécution de ce même tableau en font foi. Non-seulement l'art y est entièrement sacrifié à la religion,

mais le peintre a pris soin de s'effacer lui-même au point de rendre son individualité entièrement méconnaissable. C'est là surtout qu'on peut dire qu'il s'est « transporté hors de lui-même et tiré hors de son amour-propre » avec une abnégation qui provoque assurément plus de surprise que d'admiration. C'est là qu'on peut voir à nu les résultats déplorables de ce dogme exclusif et absolu de l'idée conduisant tout droit au mysticisme par un chemin qui n'est abordable qu'à l'esprit essentiellement spéculatif des Allemands. Ce que nous appelons le style, c'est-à-dire la traduction de la nature, ou l'expression de la pensée du peintre dans un langage qui lui est propre, n'y est nulle part. La langue que parle Overbeck est la plus impersonnelle qui soit. Rien ne s'y manifeste de ce qui peut mettre sur la trace d'un sentiment particulier et individuel. Le dessin est correct, mais sans caractère et sans énergie. La couleur, en général sèche et monotone, est toute de convention, et cette perpétuelle convention n'a rien qui attire et qui plaise. Une lumière factice, venue on ne sait d'où, et distribuée de la façon la plus arbitraire, répand sur tous les objets des lueurs fantastiques; et l'on est assez surpris, au premier abord, de constater, sur des vêtements verts, des reflets jaunes ou roses.

Mais laissons de côté l'exécution. Les Allemands sont mauvais praticiens, ils le reconnaissent volontiers, et nous reprochent amèrement à nous-mêmes de prendre pour un défaut ce qui n'est à leurs yeux qu'une qualité de plus. Examinons l'idée. Cette idée, nous ne l'eussions certainement pas comprise sans un commentaire de plusieurs pages contenu dans le catalogue du musée de Francfort. Remarquons en passant que, dans tous les musées de l'Europe, en quelque langue que soit écrit le livret, l'amateur n'a jamais besoin d'un interprète pour jouir des beautés des tableaux italiens, flamands, espagnols ou fran-

çais. La beauté, quand elle existe, saute aux yeux, et le sujet s'explique de lui-même. Mais quand il s'agit des tableaux allemands, et en particulier de ceux d'Overbeck, il n'en est plus de même, car ici le sens artistique est peu de chose, le sens ésotérique est tout. Fort heureusement, l'allemand ne nous est pas impraticable. Toute la difficulté est de rendre en français et en peu de mots un assemblage d'idées par trop complexes. Nous pourrions nous tirer d'embarras en déclarant, avec Fichte, qu'il faut « comprendre l'incompréhensible comme tel; » mais le chef de l'école mystique mérite qu'on use à son égard de procédés moins sommaires. L'idée principale de son tableau est d'ailleurs ingénieuse. Le milieu de la toile est occupé par un jet d'eau retombant dans une large vasque, où les objets environnants viennent se réfléter. Cette fontaine, dont les bouillons ressemblent à s'y méprendre aux ondoyantes perruques dont Hogarth couvre le chef de ses personnages grotesques, est la clef de toute la composition. Autour d'elle sont groupés, avec plus ou moins d'à-propos, les principaux maîtres des écoles italienne et allemande. Le jet qui s'élance vers le ciel représente les aspirations célestes des peintres réputés idéalistes; le vaste bassin qui le reçoit est le miroir dans lequel les réalistes puisent les éléments de leurs conceptions purement terrestres et matérielles. Les favorisés sont, d'une part: Pérugin, Masaccio, Francia, Fra Bartolomeo, Fra Angelico, etc.; d'autre part, Albert Dürer, Lucas de Leyde, qui tend la main à Mantegna, Hemling, Pierre Vischer, Martin Schœn, etc., puis les papes et les empereurs sous lesquels l'art chrétien a été florissant. Les sacrifiés sont Corrége, Titien, Véronèse et autres réalistes, réduits à se mirer tristement dans le cristal un peu opaque de la fontaine symbolique.

Ce n'est pas tout. Dans une composition de ce genre, il est de rigueur que la partie supérieure du tableau soit

occupée par les assises célestes. L'éternelle madone byzantine, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, apparaît au spectateur dans une gloire formée de têtes d'anges et de séraphins. C'est de son trône aérien que descend sur chacun des artistes convoqués par l'auteur le souffle de poésie qui est l'essence même des beaux-arts. Dans son cortége David représente la musique, Salomon la sculpture, saint Luc la peinture, et saint Jean l'évangéliste l'architecture, à cause de sa description de la Jérusalem céleste. Du côté du Nouveau-Testament on voit s'avancer tour à tour Moïse, Aaron, Josué, Melchisedech, Joseph, Abraham, Sarah et Isaac, et enfin Adam et Ève. Le côté du Nouveau-Testament est réservé à saint Pierre, saint Paul, saint Étienne, aux Pères de l'église, saint Augustin, saint Jérôme et saint Thomas d'Aquin, à plusieurs papes et martyrs, et à l'impératrice Hélène.

Voilà, en abrégé, la somme des idées contenues dans le tableau destiné, par le chef de l'école piétiste, à consacrer le triomphe de la religion dans les arts. Ces idées sont fort ingénieuses, je le répète ; elles sont même, jusqu'à un certain point, poétiques, mais c'est un genre de poésie qui est, il faut bien le reconnaître, en opposition flagrante avec le génie de la peinture. On ne peut, sous aucun prétexte, confondre la réflexion et le sentiment. Si sublime que soit un cantique, on doit renoncer à le traduire avec des formes et des couleurs. Overbeck se soucie, à la vérité, fort peu des formes, et presqu'aussi peu des couleurs. Aussi son tableau est-il moins un morceau de peinture qu'un morceau de littérature sacrée, et c'est précisément ce que nous blâmons.

La mise en scène est le seul mérite du *Triomphe de la religion dans les arts*. Je ne parle pas seulement du métier : la critique, à ce point de vue, aurait trop beau jeu. Mais si l'œuvre d'Overbeck ne s'adresse pas aux yeux, elle ne s'adresse pas davantage aux sentiments du spectateur. Heu-

reusement pour lui, le peintre n'a pas toujours rendu ses idées d'une façon aussi abstraite et aussi sèche. Le sentiment est même la qualité dominante de la plupart de ses compositions religieuses. Il prêche un peu trop souvent, mais en général, il prêche bien, et on l'écoute volontiers. Ses sermons ont moins d'éloquence que d'onction. S'il ne réussit pas souvent à convaincre, il réussit souvent à attendrir. C'est en cela qu'il est véritablement artiste. Ses meilleurs succès sont des succès de larmes. Cornélius est le Bossuet de ce Fénelon, à la fois peintre et moraliste. La virilité n'est pas le fait d'Overbeck. Les rudes et sauvages cavaliers de l'Apocalyse mettraient en fuite ses timides légions d'apôtres et de patriarches. Son talent, tout féminin, lui a créé un public de femmes; leur sensibilité les rend en effet plus accessibles aux extases de la vie mystique. Aussi est-ce aux âmes tendres qu'il s'adresse de préférence. Il fait auprès d'elles une propagande active pour le quiétisme de Mme Guyon. Si de temps en temps il lui arrive de ne pas atteindre son but, la faute en est à deux tendances que nous avons déjà signalées et qui lui ont toujours été funestes. Tantôt il s'absorbe, comme nous l'avons vu en étudiant le tableau de Francfort, dans un symbolisme obscur et nuageux; tantôt il confond sans scrupule son individualité déjà indécise avec celle de ses maîtres préférés. Dans les deux cas, la fleur de sentiment, qui est tout son génie, disparaît et rend plus évidente la faiblesse de l'exécution, qui est presque toujours au-dessous du médiocre.

Le plagiat dont nous parlons, et qu'on ne juge pas assez sévèrement en Allemagne, est surtout visible dans le *Miracle des Roses*, peint à Assise, et dans la *Sainte Famille* de la nouvelle Pinacothèque. Le *Miracle des Roses*, dont une esquisse figurait à l'exposition de Munich, se retrouverait facilement en détail dans toutes les œuvres de Fiesole. Quant à la *Sainte Famille*, elle rappelle tellement la première manière de

Raphaël, qu'on pourrait presque la prendre à distance pour une bonne copie de la *Belle Jardinière*, qui est au Louvre. Les sujets seuls sont un peu modifiés; du reste, les personnages sont les mêmes, et l'on a eu grand soin, en les tirant de leurs cadres, de respecter non-seulement les visages et les costumes, mais aussi la couleur et le dessin qui leur avaient été attribués par leurs véritables créateurs.

A côté de ces œuvres sans puissance et sans originalité, œuvres de jeunesse, qui n'ont de valeur que comme études préliminaires, et d'importance qu'en raison de leur influence sur la direction de l'école actuelle, se place naturellement la série d'illustrations des *Évangiles*, œuvre capitale, à laquelle Overbeck s'est consacré depuis plus de quinze ans, et à laquelle il a mérité d'attacher son nom. C'est par la gravure de ces *Évangiles* qu'Overbek est un peu connu en France, et c'est par cette œuvre qu'il a racheté en grande partie une célébrité que, jusqu'alors, on pouvait dire usurpée. Son exaltation religieuse, tempérée et limitée par la lettre même du texte sacré, a été pour lui une source intarissable d'inspirations presque toujours orthodoxes, au double point de vue de la religion et de l'art. Le peintre a compris que dans une entreprise de ce genre, il s'agissait d'interpréter strictement le mythe chrétien, et non de s'abandonner follement aux rêves d'un illuminisme sans bornes. Le résultat de cet amendement, que le bon sens seul réclamait impérieusement, était facile à apprécier à l'Exposition de Munich, dans les quarante dessins des *Évangiles*, communiqués par le baron de Lotzbeck. On est tout d'abord surpris et ravi de la merveilleuse clarté qui y règne. Ici, plus de catalogue explicatif destiné à dévoiler au vulgaire, dans un langage entortillé, un sens ésotérique qui n'est accessible qu'aux adeptes du supernaturalisme allemand. Les sujets se commentent d'eux-mêmes, et les protestants, comme les catholiques, sont admis à en sentir les beautés et à en

subir le charme. C'est déjà, de la part d'Overbeck, une importante concession d'avoir fait de ses *Évangiles*, non une œuvre de prosélytisme, mais une œuvre d'art.

Cependant, on pourrait encore citer plusieurs de ces dessins où le symbolisme réussit à s'imposer au détriment de la beauté artistique; mais c'est le plus petit nombre. Je mentionnerai seulement, comme type du genre, l'*Annonciation*, qui est conçue d'une façon assez curieuse. L'ange Gabriel et la vierge Marie sont agenouillés face à face, séparés l'un de l'autre par un chapiteau corinthien renversé. Sur le chapiteau est placé un vase à deux anses, d'où s'échappe la tige d'un lis dont les fleurs atteignent le haut du cadre. L'Annonciation a lieu dans une sorte de temple d'une architecture impossible. Par le portique du fond, on aperçoit dans le ciel Dieu le père s'élançant à mi-corps d'une gloire entourée de nuages. De sa barbe s'échappe un rayon lumineux qui va droit au sein de Marie, et, au milieu de ce rayon plane le pigeon divin, emblème du Saint-Esprit. Ici évidemment, l'idée du mystère a accaparé la place réservée habituellement dans les œuvres d'art à l'idée du beau. Et, comme le mystère lui-même n'y est pas représenté sous une forme bien nouvelle, puisque Van Eyck et tant d'autres, au moyen-âge, l'ont retracé d'une façon à peu près identique, le chrétien n'en tire pas, en somme, un plus grand profit que l'artiste. Toutefois, nous n'insisterons pas sur ce défaut, parce que nous n'avons pas à juger une œuvre isolée, mais une page détachée du livre des Évangiles. Si le même esprit régnait dans tout le cours de l'ouvrage, nous n'hésiterions pas à le trouver puéril. Mais le grand mérite d'Overbeck est précisément d'avoir su, dans une certaine mesure, accommoder son style aux différents passages des Écritures saintes. Il était assez difficile, pour ne pas dire impossible, d'être naturel dans la représentation d'un mystère, et peut-être n'a-t-il pas eu

tort, eu égard à la circonstance, de se placer en pleine convention, à la suite d'Hemling et de Van Eyck.

Plus loin, dans la *Nativité*, par exemple, ces formes conventionnelles ont déjà disparu. De la petite crèche où est étendu l'enfant dont la parole doit éclairer le monde, s'échappe, comme dans la *Sainte Nuit* de Corrége, une douce lumière qui se répand sur le visage de tous les assistants. Les anges, agenouillés dans un coin de l'étable, jettent, sur ce berceau improvisé, des regards d'une curiosité naïve et enfantine. Mais ce qu'il y a de plus charmant, c'est l'attitude ingénieuse et craintive, palpitante et radieuse de Marie, de la jeune mère qui, en contemplant le nouveau-né, se sent partagée entre l'affection et le respect. En présence d'un mystère, l'art d'Overbeck est nécessairement insuffisant; en présence d'un grand sentiment, il est toujours à la hauteur de sa tâche.

Tous ces dessins n'ont pas un égal mérite ; mais, bien qu'ils aient toujours quelque chose de mou et d'efféminé, ils n'ont rien ni de monotone ni de fastidieux. Quelques-uns sont insignifiants, d'autres ne sont que des souvenirs lointains et affaiblis d'œuvres plus vigoureuses ; mais, en général, l'artiste a su donner assez de variété à sa manière, je n'ose pas dire à son style, pour que la collection entière en puisse passer successivement sous nos yeux sans nous causer le moindre ennui. Presque tous sont excessivement gracieux : je citerai particulièrement l'épisode des vierges sages et des vierges folles. Dans *la Guérison des malades*, dans *la Prédication sur la barque*, dans *la Vocation de Mathieu*, il y a une grande noblesse jointe à une grande pureté. La parabole de l'ivraie et du bon grain est traitée avec une originalité réelle. Pendant que le laboureur dort à l'ombre avec sa faucille, Satan, couvert d'un froc de moine, arpente les champs avec ses pattes d'oiseau de proie et ensemence les sillons avec un ricanement sinistre. La

Résurrection de Lazare a encore un caractère plus bizarre et plus émouvant. Jésus est vu de profil, les deux mains étendues dans l'attitude du commandement. Les personnages qui l'entourent sont très-habilement groupés. Au fond apparaît, debout sur la porte de l'hypogée, Lazare encore encapuchonné, les mains jointes, l'œil terne et le corps enveloppé de bandelettes. Son apparition est tout à fait saisissante. L'*Ensevelissement du Christ*, la *Cène* et le *Reniement de saint Pierre* sont aussi trois tableaux très-heureusement composés, très-simples, très-clairs et très-harmonieux.

En résumé, les *Évangiles* marquent le point culminant du talent d'Overbeck. Il s'est dépouillé peu à peu de ses habitudes d'obscurité prétentieuse et d'ascétisme fade et languissant. Le docteur en théologie n'a pas cédé le pas à l'artiste, mais il l'a laissé prendre rang à côté de lui. La forme n'est encore à ses yeux qu'un auxiliaire de second ordre, mais ce n'est plus du moins une terminologie de commande, s'appliquant également à tous les sujets. L'idée est toujours pour lui l'élément principal, mais elle n'exclut pas le sentiment, et se résigne à chercher les moyens de s'exprimer clairement. Toutes les fois que la figure du Christ se présente dans les *Évangiles*, c'est toujours sous des traits et dans une attitude où la créature humaine, si cruellement humiliée et dégradée au moyen âge, peut se reconnaître et adorer son créateur. Heureux Overbeck, s'il n'avait attendu si tard pour essayer de devenir un peintre !

Overbeck n'a pas, à proprement parler, créé une école ; il a fondé, dans l'école de Munich, une secte catholique dont les principaux adhérents sont Philippe Veit, Henri Hess, Steinle et Führich. Tous les quatre sont, au point de vue de l'art, des catholiques modérés et même un peu tièdes, ce dont on ne leur sait pas mauvais gré quand on songe aux étranges aberrations du crypto-catholicisme d'Overbeck.

Tous se sont assimilé avec plus ou moins de bonheur le charme naïf et la grâce féminine de l'auteur des *Evangiles*, mais avec un style plus large et avec un plus grand respect des formes et de la beauté humaines. L'étude du moyen âge allemand ne leur a pas fait déserter, au profit d'un art oublié, le culte de la nature vivante, et s'ils n'ont pas séparément une individualité bien puissante, ils ont du moins une certaine dose d'originalité incontestable.

Philippe Veit, beau-frère de Frédéric Schlegel, s'est montré plus patriote que tous les réformateurs de l'école de Munich. C'est les armes à la main, et en qualité de volontaire, qu'il a concouru, dans les dernières années de l'Empire, à la délivrance de l'Allemagne. Ce but atteint, il alla rejoindre à Rome, en 1816, Cornélius et Overbeck. Ses œuvres les plus connues sont l'*Histoire de Joseph*, qu'il peignit à la villa Bartholdy, avec le concours d'Overbeck et de Schadow, ses illustrations de Dante à la villa Massimi, et ses fresques du musée de Francfort. Ces fresques, d'une couleur jaunâtre un peu criarde, forment une sorte de triptyque à volets ouverts. Le tableau principal représente l'introduction du christianisme dans la Germanie par saint Boniface. A l'idée du christianisme se joint naturellement ici celle des beaux-arts et de la civilisation. Les deux tableaux accessoires sont les figures allégoriques de l'Italie et de la Germanie. Ces figures, d'une grande suavité et d'une expression mélancolique très-touchante, sont apparemment les œuvres de prédilection de Philippe Veit, car il les a reproduites à plusieurs reprises sous des formes différentes. La *Germanie* existe dans la collection Schletter, de Leipzig, peinte à l'huile dans un ton beaucoup plus attrayant que celui de la fresque. Elle se trouvait aussi à l'Exposition de Munich avec sa sœur l'*Italie*, sous forme d'aquarelles de petite dimension et de cartons coloriés d'une finesse et d'une délicatesse irréprochables. Veit est

du reste un des rares artistes allemands dont on puisse louer la peinture *peinte*. Outre les *Deux Maries au tombeau du Christ*, il avait, à cette même Exposition, un charmant portrait de femme, portrait intime d'une gamme douce et harmonieuse, qui rappelait beaucoup ceux de M. Hippolyte Flandrin.

Henri Hess est le frère d'un peintre de batailles assez connu, Pierre Hess, que les Allemands ne craignent pas de comparer à Horace Vernet. Ses premières études, faites à Vienne, sous la protection et avec les secours de M. de Metternich, l'ont mis à même de se rallier de bonne heure au drapeau de l'école nationale de Munich. Bien qu'il ait aussi un peu abusé à certains moments du Christ byzantin et de la Madone grecque du Bas-Empire, on ne l'a jamais vu se lancer résolûment dans les écarts irréfléchis de la réaction mystique. Overbeck étant resté à Rome, le roi Louis s'adressa à Henri Hess pour la décoration intérieure de l'église de Tous-les-Saints, qui est une dépendance des bâtiments royaux, et de la basilique de Saint-Boniface. C'est dans cette dernière église qu'on apprécie à sa valeur le talent généralement sobre et soutenu de Henri Hess. Les vingt-deux fresques représentant la vie du saint patron de l'Allemagne sont d'un dessin à la fois plus souple et plus ferme que celui d'Overbeck. La composition en est ingénieuse et savante, sans affectation de profondeur. Quant à la couleur, les fresques de Hess sont les plus agréables, les moins ternes et en même temps les moins criardes que nous ayons vues en Allemagne. Hess a encore fait un certain nombre de bons portraits, entre autres celui de Thorwaldsen, qui est célèbre. Il a aussi dessiné les cartons de magnifiques vitraux pour l'église de Notre-Dame-de-Bon-Secours, dans le faubourg d'Au, à Munich, et pour celles de Ratisbonne et de Cologne.

Par une contradiction assez bizarre, nous voyons en

France les entrepreneurs de vitraux imiter avec une ardeur soutenue les modèles des douzième et treizième siècles, assez étonnés de se retrouver dans des églises souvent modernes avec leurs attitudes contournées, leurs membres grêles et leurs figures émaciées, tandis qu'en Allemagne, à l'époque où le moyen-âge était le plus en faveur, Henri Hess et tant d'autres ne craignaient nullement d'être accusés d'anachronisme en dessinant sur le verre des personnages d'aplomb sur leurs jambes, se servant de leurs bras comme tout le monde, et ne ressemblant en rien à des idoles babyloniennes ou ninivites. Est-ce à dire que les vitraux de Henri Hess paraissent déplacés, ridicules, et manquent de couleur locale dans les grillages de plomb de la cathédrale de Cologne? Non, sans doute. Cependant il nous semble que l'artiste ne s'est pas assez pénétré de cette idée que l'effet de la peinture sur verre ne doit pas être absolument celui de la peinture à l'huile. Sans vouloir traiter avec tout le développement qu'elle comporte une question assez difficile à résoudre, nous croyons que la vérité est ici entre deux excès. Les verrières ne doivent être ni des tableaux complets, ni de purs effets de kaléidoscope. L'art, dans cette application semi-industrielle, est moins dans l'habileté de la composition et dans la pureté des contours que dans un certain assemblage de couleurs translucides, destiné à produire par la réfraction une lumière artistement tamisée, et une harmonie musicale dans les nuances qui la composent. Là est le but essentiel et l'intérêt spécial de la peinture sur verre. C'est ainsi que l'ont comprise et pratiquée les Cousin, les Pinaigrier, et tous les maîtres du treizième au seizième siècle, qui, tout en s'adressant particulièrement aux sens, ont su donner en même temps pleine et entière satisfaction à l'esprit.

Peut-être les noms de Steinle et de Führich sont-ils encore présents à la mémoire des visiteurs de l'Exposition

universelle. Steinle, que les Allemands ont surnommé « le petit Overbeck, » joint à un dessin souple et gracieux une couleur assez riche et très-harmonieuse. Quoique peintre religieux, il ne s'astreint pas à faire uniquement des tableaux de sainteté. Son *Ève* du Salon de 1855 formait un contraste frappant avec le coloris âpre, sauvage et souvent trivial, des peintres du Wurtemberg et de Vienne. Il avait exposé à Munich une suite d'aquarelles destinées à être exécutées à fresque, et représentant l'histoire des arts à Cologne. Si quelqu'un pouvait faire aimer ce genre de peinture encyclopédique, ce serait Steinle, qui sait racheter par des détails ingénieux ce que l'ensemble peut avoir de monotone et de trop didactique. Mais, à cette complication toujours pénible de la peinture officielle, nous préférons hautement l'aimable simplicité des anges peints par lui dans la cathédrale de Cologne. Assurément, Overbeck l'emporte de beaucoup sur Steinle par sa puissance de conception, mais l'exécution plus franche, plus naturelle, moins guindée des œuvres de ce dernier excite plus facilement l'intérêt et la sympathie.

Le Bohémien Joseph Führich serait un grand artiste s'il savait peindre comme il dessine, ou si, ne sachant que dessiner, il s'abstenait de peindre. Les quatre dessins qu'il avait envoyés à Paris, en 1855, méritaient une attention plus sérieuse que celle qu'on leur a accordée. Führich est l'auteur d'une remarquable série de quatorze cartons, dont l'ensemble forme un *Chemin de la Croix* qui sort un peu des données ordinaires d'un sujet où il est difficile aujourd'hui d'introduire quelque chose de nouveau. Celles de ses aquarelles qui figuraient à l'Exposition de Munich étaient moins séduisantes que celles de Steinle et de Philippe Veit; mais ses deux principaux cartons, la *Résurrection de Lazare* et *Saint Thomas touchant les plaies*, révèlent une science de composition peu commune. Les figures sont pleines de

mouvement, d'expression et de noblesse. Elles font foi d'une profonde préoccupation plastique, d'un grand effort de rhythme et d'harmonie, et d'un sens souvent exquis de la forme.

SCHNORR DE CAROLSFELD.

1858.

Jules Schnorr de Carolsfeld est, avec Cornélius, un des premiers artistes de la colonie allemande qui se décidèrent à quitter Rome pour Munich sur les instances du roi Louis. Le rang qu'il occupe dans l'école nationale et religieuse est des plus honorables. Schnorr joint à l'avantage d'être un peintre d'un talent incontestable, celui de représenter les tendances d'un parti. Né protestant, et protestant aussi par le cœur, il est resté fidèle, malgré tant d'illustres exemples, aux traditions de sa famille. Il s'est obstiné, en dépit de tous les obstacles, à fonder un art protestant qui est d'autant plus florissant aujourd'hui, que le patriotisme de certains Allemands s'évertue à lui attribuer une signification et une importance singulières. L'art protestant a la prétention d'être tout aussi national et non moins religieux que l'art catholique. Il y a, néanmoins, entre ces deux tendances rivales, des différences notables. L'art protestant, dans ses rapports avec la religion, s'exerce naturellement dans un champ beaucoup plus limité. En revanche, il est infiniment moins esclave de la lettre, moins astreint à la reproduction passive du type hiératique; il est moins porté aux aspirations mystiques, et ose faire de temps en temps à la nature vivante quelques em-

prunts timides et discrets. Il est moins subtil, moins incolore, moins aérien, et, par cela même, plus ferme, plus robuste, mieux constitué et, en un mot, plus viable.

Tels n'avaient pas été cependant les débuts de Schnorr. Quand le roi Louis vint à Rome, il dut le trouver en train de peindre, suivant la formule consacrée, ces deux curieuses *Madones*, datées de 1817 et de 1820, devant lesquelles on se pâmait jadis, et devant lesquelles on ne discutait même plus à l'Exposition de Munich. Mais, dès qu'il eut mis le pied sur le sol bavarois, il sentit qu'il n'était pas né pour les macérations et les jeûnes symboliques, et donna dès lors à son esprit vigoureux et bien trempé une nourriture plus substantielle. Il ne dit pas adieu pour cela à la peinture religieuse, mais il tourna insensiblement le dos aux gothiques et aux byzantins. Depuis ce temps, la force, la franchise et la liberté d'allures, qui sont ses qualités maîtresses, ont pu se développer à l'aise dans des sujets où elles étaient mieux à leur place. Déjà, en Italie, il avait fait, avec plusieurs de ses compagnons, des illustrations sur des motifs de l'Arioste et de Dante, qui pouvaient donner la mesure de son intelligence poétique. La poésie âpre et encore un peu sauvage de Dante sympathisait assez avec la rudesse de ses pinceaux. C'est un des plus heureux essais de sa jeunesse. Il n'en fut pas de même de l'Arioste, poëte trop tendre pour ce Germain des premiers âges. Les douces chaînes de ses paladins amoureux éclataient entre les mains de Schnorr, comme les fuseaux d'Omphale sous les doigts d'Hercule.

Le *Chant des Niebelungen*, poëme national qui venait d'être remis en lumière à cette époque, ne pouvait trouver un meilleur interprète. Schnorr, chargé par le roi Louis de peindre à fresque, dans les salles de la Nouvelle-Résidence, les principaux épisodes de cette magnifique épopée de la chevalerie allemande, a consacré une partie de

sa vie à ce travail, qui n'est pas encore terminé, et en a fait son chef-d'œuvre. Je me souviens d'avoir entendu un illustre peintre de l'école de Munich lui reprocher de s'en être tenu à cette version des Niebelungen, qui est du treizième siècle, au lieu de remonter directement jusqu'à l'Edda, qui en est la source. J'avoue que je ne partage pas cet avis. Je ne crois pas qu'en donnant la main au rhapsode du treizième siècle, Schnorr ait diminué d'un pouce la taille de ses héros. D'ailleurs, s'ils sont moins géants, ils sont plus hommes, et l'œuvre n'en est pas amoindrie. Le surhumain, qui est acceptable dans des vers héroïques, ne l'est pas dans une fresque. Si Schnorr n'a pas fait de Brunhilde et de Chrimhilde des lionnes en furie, il n'en a pas fait des femmelettes, et son Siegfried ne ressemble pas à un damoiseau. Il a, au contraire, rendu avec une grande énergie le caractère barbare de la poésie scandinave et le caractère particulier des différents acteurs de ce drame sanglant, dont chacune des salles du palais représente un acte : 1° Portraits des principaux personnages; 2° salle des noces; 3° salle de la trahison; 4° salle des vengeances; 5° salle des lamentations. Ces cinq actes se composent d'une série de tableaux dont le plus émouvant est celui où Chrimhilde, se rendant à l'église, trouve au seuil de sa porte le cadavre de Siegfried, percé d'outre en outre par le glaive de Hagen. La salle des lamentations n'est pas encore achevée; mais, sans elle, le drame est déjà terminé, car tous les héros sont morts. Chrimhilde, après s'être vengée de sa propre main de Gunther et de Hagen, est assassinée elle-même par Hildebrand, indigné de tant de meurtres. Il ne reste plus qu'à pleurer tous ces crimes et tous ces malheurs, et à entonner le chant des funérailles.

Les *Niebelungen* de Schnorr sont bien, à proprement parler, une œuvre nationale, car ils ont un caractère et un

accent germanique irrécusables. Comme peintre religieux, son principal titre est sa *Bible protestante*, que ses coreligionnaires, en matière de culte et en matière d'art, ont coutume d'opposer aux *Évangiles* d'Overbeck. Sans essayer de comparer entre eux ces ouvrages, qui ont eu tous deux un grand retentissement, il est facile de dire en quoi ils diffèrent. Autant l'un est timide, doux, hésitant, je dirai presque efféminé, autant l'autre est mâle, hardi, plein d'initiative et d'audace. Les dessins de Schnorr, exécutés par lui à la sanguine, sont tracés d'une main sûre, qui donne du premier coup la ligne et la forme, et ne laisse rien à deviner au graveur. Dans ceux d'Overbeck, la ligne, toujours indécise, molle et flottante, n'est obtenue que par une suite de tâtonnements que le burin n'a pas fait entièrement disparaître. Ces nuances sont restées intactes dans les *Évangiles*, gravés sur cuivre, et dans la *Bible*, gravée sur bois, à la manière simple et sobre des anciens maîtres. Les deux peintres, poursuivant chacun un but différent, se sont fait un mérite, le premier, de l'absence de toute couleur, l'autre, d'un certain effort de coloris. Le rapprochement que nous établissons n'implique pas nos préférences. Tous deux ont eu raison, à leur point de vue et au point de vue de leurs partisans. Overbeck, s'adressant spécialement aux esprits les plus cultivés, pouvait sans grand danger raffiner sa pensée, fût-ce même au détriment de son style. Schnorr, au contraire, s'adressait, dans son édition toute populaire de la Bible, aux classes les moins portées par leur éducation à s'élancer dans les régions de l'abstraction. L'important pour lui était d'être clair, et non d'être subtil. Comme le réformateur, il a traduit la Bible dans un langage dont la lucidité sera toujours un modèle et un exemple utile en Allemagne. Ses compositions sont aussi simples et aussi naïvement grandes que son style. Paysan bas-saxon comme Luther, il ignore les délicatesses, les ménagements

et les artifices de la parole. Il n'a pour règles que la simplicité, la franchise et le naturel. Il peint comme le maître écrivait ses *Propos de table :* en famille, entre le pot de bière et le foyer patriarcal. Nulle part il ne cherche à passer pour un profond penseur et à en imposer au public par les dehors d'une grandeur que tant d'autres sont les premiers à proclamer. Faute de pouvoir analyser les nombreuses pages du recueil biblique, qui est une des plus hautes manifestations de l'art protestant en Allemagne, nous donnons cette appréciation comme l'impression spontanée qu'ont toujours produite sur nous la plupart des œuvres de Schnorr. Si nous avons pu communiquer cette impression à nos lecteurs, nous leur aurons donné une idée assez exacte du talent de l'homme qui passe, à juste titre, pour un des trois principaux chefs de l'école nationale et religieuse de Munich.

KAULBACH.

1858.

Quoique nationale et religieuse, l'école de Munich a fait son temps; et, après avoir fourni une glorieuse carrière, elle n'existe plus guère que dans la personne de ses fondateurs. Son grand mérite est d'avoir relevé le niveau de l'art à une époque où l'art avait véritablement besoin d'une réforme radicale et complète; mais, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, elle a dépassé le but et signé l'arrêt de sa propre condamnation. L'idéalisme évidemment exagéré de Cornélius et d'Overbeck leur a fait, à tout moment et à tout propos, déserter le monde des faits pour le monde invisible où règne l'idée pure. Volontiers, à l'instar des Éléates, ils auraient nié la réalité des choses sensibles et ne leur auraient permis, comme Fichte, d'exister que dans notre esprit. Le but constant de leurs efforts était d'arriver, presque sans intermédiaire apparent, par une sorte d'intuition mystique, à la contemplation de l'absolu. Malheureusement l'absolu n'est pas de ce monde. C'est le sommet idéal où Sisyphe cherche en vain à rouler son rocher. Ces peintres sont moins des artistes et des poëtes que des philosophes qui, en se promenant au milieu des abstractions, « par un clair de lune allemand, » ont contracté un certain goût pour la poésie et pour les arts. Nous au-

tres, pauvres humains, créatures charnelles corrompues par l'idéal plastique des Grecs et des Italiens de la Renaissance, nous aspirons à des mets plus solides que les spéculations contemplatives et les fleurs sans parfum du mysticisme bavarois.

Aussi bien ces sublimes rêveurs eux-mêmes ne pouvaient agir comme de purs esprits. Le monde grossier dans lequel nous nous mouvons exige qu'on se serve du simulacre humain pour rendre ses pensées, et qu'on les réalise au moyen de couleurs broyées par un vil artisan, de même que pour penser il faut vivre, et que, pour vivre, il est opportun de manger. Or, c'est précisément faute de nourriture suffisante que l'art allemand, entre les mains des mystiques, est arrivé à cet état de maigreur effrayante qui faisait présager une catastrophe. Il faut même qu'il ait été d'une complexion bien robuste pour avoir pu supporter si longtemps un semblable régime. Si la peinture de Schnorr a meilleure mine, si elle n'a pas le teint blême de celle d'Overbeck, c'est que sa Muse n'a pas toujours respiré l'air malsain des cellules. Quelques promenades au grand air ont aussi donné à celle de Cornélius une assez belle apparence de santé. Mais tout cela n'était encore qu'une vie factice, et, chaque jour cependant, il arrivait de France et de Belgique un vent de liberté que la domination tyrannique de l'école rendait plus doux à respirer. Bientôt, le vide se fit autour des réformateurs, et plusieurs de leurs disciples, ceux-là mêmes qui devaient être un jour les dépositaires du feu sacré, furent les premiers à donner le signal de la révolte.

A mesure que la nouvelle réaction fit des progrès en Allemagne, l'unité de l'école disparut. L'école de Munich n'est plus aujourd'hui l'école nationale et religieuse, l'école allemande par excellence, c'est une école particulière comme celles de Berlin, de Dresde, de Dusseldorf et de

Vienne. Le mot d'école ne s'applique plus aux tendances, mais à la résidence d'un certain groupe d'artistes. C'est une division territoriale dans laquelle les principes et les genres sont confondus. Les gens qui essayent d'appliquer sérieusement la qualification d'école à ce qui n'est en réalité qu'une académie et une réunion fortuite de peintres et de sculpteurs, s'exposent à d'étranges méprises. Cette décentralisation subite est le résultat naturel de la divergence des efforts tentés en différents sens pour arriver à une nouvelle émancipation, qui a encore une fois laissé le champ libre à l'éclectisme et à la discorde. L'art n'obéit plus aujourd'hui à un mot d'ordre ; tous les systèmes ont des adhérents, toutes les opinions ont un libre cours. Il n'y a plus de tendances générales, il n'y a plus que des tendances individuelles, et souvent elles sont tellement indécises, qu'il est presque impossible d'en donner une définition exacte.

Ce qui manque surtout à toutes ces prétendues écoles pour éclipser l'ancienne école de Munich, c'est moins encore un but déterminé que de grands talents. Les demi-talents abondent, mais loin de se compléter l'un l'autre, ils se font une concurrence stérile. Ce qu'ils veulent, peut-être ne le savent-ils pas bien eux-mêmes ; mais ce qu'ils ne veulent pas est plus facile à comprendre. Ce qu'ils ne veulent pas, c'est que l'art soit englouti par une philosophie trop souvent sophistique. Ils ne veulent pas que, sous prétexte d'élévation morale, on fasse aussi peu de cas du style du peintre que de l'écriture du poëte, et qu'on exprime des idées avec des formules aussi impersonnelles que les caractères d'imprimerie. Telle paraît être du moins la volonté de Kaulbach, le plus illustre des dissidents, et celle de l'école de Dusseldorf, qui n'est guère composée, comme les autres, que d'enlumineurs religieux, de romanciers et de chroniqueurs.

Guillaume de Kaulbach est, dans la peinture d'histoire,

la seule individualité puissante qui se soit élevée contre l'absolutisme de l'école de Munich. Quand Cornélius fut appelé à Berlin, lors de l'avénement au trône de Frédéric-Guillaume IV, Kaulbach, nommé directeur de l'Académie de Munich, s'y empara de la dictature. Aujourd'hui que les vieux maîtres sont, les uns à Rome, les autres à Berlin, à Francfort, à Dresde et à Leipsick, il est le véritable et le seul représentant de l'art nouveau en Allemagne. Bien que ses innovations ne soient pas admises sans conteste, il a, par la double autorité de son immense talent et de ses éminentes fonctions, une puissance et une influence dont le contrepoids n'est nulle part. Les critiques acerbes et souvent passionnées dont ses œuvres ont été et seront encore plus d'une fois l'objet, laissent et laisseront sa réputation intacte. Il a du génie jusque dans ses erreurs. On peut dire de lui que, si ce n'est pas le plus grand artiste que l'Allemagne ait produit, c'est du moins le plus artiste de tous les peintres allemands. Kaulbach a compris que l'art n'est pas uniquement esprit ou matière. Sans jamais s'abandonner à un matérialisme qui serait, plus que partout ailleurs, un contre-sens dans sa patrie, il a su rendre au monde réel une grande partie de ses droits. Souvent même on est tenté de croire qu'il y a un peu trop chez lui de ce panthéisme germanique enseigné, puis désavoué par Schelling. Mais il faut bientôt reconnaître que pour être moins idéologue, il n'est pas un penseur d'un ordre moins élevé que ses maîtres. Sa métaphysique, grâce à Dieu, ne lui fait pas perdre de vue le côté physique des choses, et personne n'a mieux que lui appliqué à l'art allemand le précepte de Spinoza : s'identifier avec la nature par l'intelligence.

Toutes les grandes manifestations de l'esprit se rattachent à des questions de principe. L'idée nationale et religieuse avait été, comme nous l'avons vu, le fondement de l'école de Munich. Dès que la dignité nationale fut

sauve, dès que le vent ne fut plus au catholicisme, la raison d'être de cette grande école disparut. La troisième réaction que nous étudions est en grande partie protestante. Les tendances catholiques avaient été très-favorables à l'art, en ce qu'elles lui avaient restitué un grand nombre de sujets inconciliables avec le culte protestant. Mais les peintres catholiques, en adoptant une technique essentiellement archaïque et restrictive, s'étaient en quelque sorte appliqués à faire rétrograder un art qui leur ouvrait de nouveaux et splendides horizons. Leur domaine intellectuel se trouvait ainsi à la fois élargi et rétréci. Les protestants, s'exerçant dans un champ beaucoup moins vaste, parvinrent tout au moins à accroître leurs ressources en y introduisant une liberté d'action et d'expression que leur rendait plus facile la liberté d'examen. Il y a là un progrès réel ; nous le constatons, sans prétendre aucunement en inférer, ce qui serait absurde, une supériorité quelconque au profit du protestantisme. Si les peintres catholiques sont aujourd'hui dépassés, la faute n'en est pas au catholicisme, mais à la manière souvent étroite et mesquine dont il a été interprété par l'école de Munich.

La forme, injustement exilée, recouvra ses droits usurpés et entièrement confisqués par l'idée. C'est surtout par la forme que Kaulbach s'est montré plus véritablement artiste que ses prédécesseurs. Non pas qu'il fût moins idéaliste qu'aucun d'eux : il a été longtemps l'espoir de leur école, et c'est d'eux qu'il tient cet amour du symbolisme qui l'a entraîné plus d'une fois dans des conceptions bizarres et obscures. C'est sous leurs auspices qu'au symbolisme catholique il a substitué le symbolisme humanitaire. Mais sa supériorité consiste en ce que, grâce à la forme, il a toujours su rentrer à temps dans les limites de son art. Sans elle il serait trop exclusivement littéraire, par elle il domine tous ses rivaux. Il refait en peinture la philosophie de l'his-

toire, mais il ne se borne pas à l'écrire, il la peint. En philosophie et en histoire, c'est un généralisateur de l'école de Hegel et de Herder. Il aime les idées collectives et les idées abstraites, mais ses abstractions ont un corps. Rarement il s'astreint à la représentation d'un fait ou d'un sentiment isolé, ce qui semblerait prouver que la conception est plutôt chez lui une élaboration réfléchie qu'une illumination spontanée et soudaine. Mais si compliqué que soit le sujet qu'il aborde, dans quelque dédale que sa fantaisie le conduise et l'égare, il ne perd jamais de vue le fil conducteur, et résout, en se jouant, des difficultés de composition, d'agencement et de rhythme qui pour tout autre seraient inextricables. Si le spectateur se retire fatigué des efforts qu'il a dû faire pour suivre dans tout son développement la pensée multiple du peintre, il est en même temps ravi de l'ingéniosité, de la grâce, de la beauté merveilleuse des détails, en même temps que subjugué par la force et la puissance extraordinaires de l'ensemble.

L'œuvre de Kaulbach se trouve presque au complet dans les fresques en partie inachevées qui ornent le haut du grand escalier du nouveau musée de Berlin. Ces fresques ne sont rien moins que l'histoire de la civilisation humaine aux principales époques du monde ancien et moderne, depuis la dispersion des races jusqu'à la réformation. Cette histoire, bien entendu, ne se compose pas uniquement de faits et de dates ; les épisodes y deviennent des symboles, et les anachronismes s'y confondent dans un synchronisme universel. Les cinq principaux tableaux qui la composent sont : la *Tour de Babel*, dont le carton figurait à l'Exposition de Paris et à celle de Munich ; l'*Age d'or de la Grèce*, le *Sac de Jérusalem par Titus*, la *Bataille des Huns et des Romains*, et les *Croisades*. Un sixième et dernier, qui n'existe encore qu'à l'état de projet, sera consacré soit à Christophe Colomb et à la découverte du Nouveau-Monde,

soit à Luther et à la Réforme. Cette composition synoptique est en outre complétée par une suite de tableaux accessoires consacrés aux sciences, aux arts, aux législateurs, aux conquérants, à l'Italie et à la Germanie. Enfin une frise circulaire, entourant dans toute son étendue ce cycle allégorique d'une gravité trop soutenue pour n'être pas un peu fatigante, en forme un commentaire tout plein de verve humoristique, de fantaisie et de malice.

La *Tour de Babel*, point de départ de la dispersion des races, est, dans la grande peinture, l'œuvre la plus parfaite de Kaulbach, et en même temps l'une des plus étonnantes de l'art moderne. Si nos lecteurs veulent bien se rappeler l'énorme carton suspendu, à l'Exposition de 1855, dans la galerie réservée aux sculptures, avec ses pendentifs et ses portions de frises et de trumeaux, ils nous épargneront volontiers une description qui serait nécessairement trop longue et que nous aimons à supposer inutile. Nous ne reviendrons pas sur les critiques auxquelles a donné lieu cette œuvre sans doute trop complexe, mais pourtant d'une puissance et d'une énergie singulières, tant par son aspect grandiose que par son imposante unité. Mais un point sur lequel nous devons insister, c'est l'harmonie qui relie entre elles, sans effort apparent, toutes les parties les plus éloignées du tableau; c'est cette science de composition qui fait que tout concourt au même but sans laisser aucun vide dans la toile; c'est cette eurhythmie, ce balancement équilibré de tous les groupes, qui assigne à chaque chose un rang nécessaire; et enfin cette inépuisable imagination qui crée dans chaque détail, avec un art infini, des beautés toujours différentes et toujours nouvelles.

Ces qualités de premier ordre se retrouvent, avec plus ou moins de bonheur, dans toutes les œuvres de Kaulbach. Aucun artiste n'est aussi régulièrement inspiré. Chez lui, quand la pensée est mûre, la main est déjà prête.

Du côté de l'exécution physique, abondance, facilité, noblesse, caractère, délicatesse, il a tout pour lui. C'est un créateur dans toute la force du terme. Qui pourrait se dire mieux doué? Il n'est pas de songe enchanteur, pas de riant fantôme, pas de céleste vision que son prestigieux crayon ne puisse évoquer à l'instant. Tout ce que la science, unie à la facilité, peut donner, Kaulbach le possède au suprême degré. Là est le secret de sa force, là est aussi le germe de tous ses défauts. Trop de science et de facilité! Trop de science : — l'art consiste moins, en effet, à bien savoir qu'à bien sentir. N'est-ce pas une faute de la part d'un artiste d'étudier trop curieusement sa propre pensée avant de produire, et de porter, par une analyse trop savante, un scalpel impitoyable sur toutes les fibres du sentiment? L'impression ainsi disséquée perd fatalement son charme le plus pur, car tout ce qu'elle a d'ingénu disparaît. Trop de facilité : — sans elle Kaulbach aurait-il, dans le *Sac de Jérusalem*, entassé sans raison, comme on le lui a si souvent reproché, Pélion sur Ossa? C'est cette facilité trop séduisante qui lui fait parfois oublier l'idée mère de ses rapides conceptions au profit d'idées parasites qui, pour être de charmants hors-d'œuvre, n'en sont pas moins des hors-d'œuvre.

Un autre côté, également saillant, du talent de Guillaume de Kaulbach, c'est cette ironie incisive, amère, pénétrante, qui est presque tout le génie de Henri Heine. Kaulbach est peut-être, après Voltaire, le seul exemple de la réunion de deux aptitudes contradictoires qui le portent à faire d'une main le panégyrique, de l'autre la satire de l'humanité. Ses ennemis mêmes sont d'accord avec ses amis sur ce point que jamais le scepticisme ne s'est manifesté chez aucun peintre humoristique avec une verve plus mordante et une exécution plus séduisante. Ses illustrations du *Reineke Fuchs* (Roman du Renard), qui ont fait la fortune de son

éditeur, sont encore aujourd'hui un de ses principaux ouvrages et une des publications artistiques les plus importantes de l'Allemagne. Elles ont fondé, dès le principe, et soutenu plus tard sa popularité ébranlée par plusieurs épreuves douteuses. Depuis 1837, époque où il peignit pour le comte Raczynski sa fameuse *Bataille des Huns*, c'est la seule de ses productions qui n'ait rencontré que des admirateurs. Nous ne tenons pas compte, bien entendu, du concert d'injures que souleva la publication de cette piquante satire. Sous le masque des animaux de la cour du roi Lion, masque que le talent de l'artiste avait rendu aussi transparent que possible, le public, qui est aussi friand de personnalités à Munich qu'à Paris, avait parfaitement reconnu les visages. Nous avons eu la rare bonne fortune d'entendre Kaulbach lui-même donner à un petit cercle d'amis l'explication verbale de toutes ces allusions plus ou moins gazées, mais toujours assez difficiles à comprendre pour un étranger, et nous y avons pris trop de plaisir pour ne pas lui en tenir compte ici. Toutes les petites vanités blessées n'eurent pas besoin d'un semblable commentaire pour se sentir piquées au vif, et pour passer rapidement des injures aux dénonciations. Accusé d'avoir dirigé ses allusions les plus piquantes contre le clergé catholique et contre des personnages du plus haut rang, il put craindre un instant d'avoir été trop loin. Des avis officieux l'avertirent que son audace pourrait bien avoir mis sa liberté en danger. Kaulbach ne s'en émut pas. Le roi Louis était trop artiste et homme de trop d'esprit pour prendre la plaisanterie en mauvaise part. Il ne fit qu'en rire, et les dénonciateurs en furent pour leurs frais. Un mot de sa bouche eût arrêté court un succès qui dure encore. Le roi ne le prononça pas. « Si je ne vous aimais pas autant, dit-il à Kaulbach, vous seriez déjà en prison. » Avant même que la publication fût terminée, il se vengea mieux et plus noblement de son pein-

tre, en lui octroyant publiquement la décoration du Mérite civil, qui confère la noblesse. Une telle vengeance est honorable pour tous deux.

Kaulbach, cependant, avait joué gros jeu. La verve caustique qui avait failli une première fois lui être fatale, l'entraîna de nouveau dans une entreprise dont le premier résultat fut d'augmenter considérablement le nombre de ses ennemis. En 1846, on commença la construction de la Nouvelle-Pinacothèque, édifice consacré, comme le palais du Luxembourg, à abriter les œuvres des peintres et sculpteurs de l'école moderne. L'architecte qui en a dessiné le plan, M. de Voigt, s'était arrangé de manière à ce que la lumière tombant d'en haut, selon le mode d'éclairage le plus rationnel, il devînt inutile de percer des jours de côté. Les fenêtres devaient être remplacées sur les murs extérieurs par des fresques décoratives, dont les esquisses ont été peintes sur toile par Kaulbach, et exécutées sur le plâtre par Nilson. Le sujet proposé était l'histoire allégorique du développement des beaux-arts sous le règne du roi Louis. On conçoit sans peine toute la difficulté d'un semblable travail. Faire de la poésie en plein air, à l'usage des désœuvrés et des badauds, avec des événements et des costumes contemporains, était assurément une tâche des plus épineuses, et je ne pense pas qu'on eût trouvé facilement deux peintres qui eussent eu l'humeur assez aventureuse pour en courir les hasards. Kaulbach, à qui rien n'est impossible, accepta sans hésiter la mission qui lui était offerte. Seulement, comme il allait nécessairement se trouver à la merci des mauvais plaisants, il voulut à tout prix mettre les rieurs de son côté. Il s'éloigna le plus qu'il put du style officiel, et s'abandonna, un peu légèrement peut-être, à ses penchants humoristiques, là où l'on attendait de lui un sérieux à toute épreuve. En cela, il se trompait de la meilleure foi du monde, en attribuant à ses com-

patriotes plus de tolérance qu'ils n'en ont. Quand l'ouvrage fut découvert, ce fut un *tolle* général. Au lieu de faire de la période historique indiquée un panégyrique pompeux et solennel, l'imprudent avait fait une critique mordante de cette gravité empesée qui est le fond du caractère allemand. L'amour-propre national se révolta en voyant ébranler pour la première fois le piédestal encore mal affermi des idoles contemporaines. Ce n'était qu'une raillerie spirituelle, mais elle touchait trop juste pour ne pas ressembler beaucoup à une mortelle offense.

Le premier de ces tableaux représente la lutte des coryphées modernes contre l'esprit de routine. Sous une sorte de niche percée à jour, on voit les trois Grâces enchaînées et accroupies, prêtant l'oreille aux bruits du combat qui a pour but leur délivrance. Le monstre à trois têtes qui est leur Cerbère, personnifie le faux goût du dix-huitième siècle. Juché sur la plate-forme de leur étroite prison, il riposte par les jets de salive de sa triple gueule aux coups qui lui sont portés par les paladins amoureux des charmes des belles captives. D'un côté, s'avancent en bon ordre, escortés par Minerve, les partisans de l'art antique : Winckelmann, Thorwaldsen, Carstens et Schinkel; de l'autre, à cheval sur le même Pégase de réforme, les catholiques de la veille et ceux du lendemain: Cornélius, Overbeck et Philippe Veit. Cornélius, en paletot noisette, balance au-dessus de sa tête la lourde épée à deux bras que brandit si vaillamment la *Guerre*, dans les *Cavaliers de l'Apocalypse;* Overbeck, armé d'une bannière semblable à un filet à papillons, cherche, dans l'azur éternel, quelque nuageuse abstraction qu'il puisse attraper au vol; le bon Philippe Veit, à cheval sur la croupe, se tourne complaisamment vers un quatrième personnage qui, le pied sur une tortue, essaye en vain d'enfourcher aussi le Pégase rétif.

Cette charge burlesque, qui est du reste la seule bouffon-

nerie d'une œuvre, à tout prendre, assez sérieuse, ne fut pas du tout du goût des partisans de l'école catholique. Les protestants eux-mêmes jetèrent les hauts cris. Les pacifiques habitués des brasseries voisines firent chorus. Ce fut une tempête épouvantable. Mais, quand les principaux intéressés se virent ainsi représentés, ce fut bien un autre vacarme. Ceux qui se reconnurent étaient furieux de se trouver là; ceux qui ne s'y trouvèrent pas le furent encore davantage de ne pas y être. L'homme à la tortue, qui avait le visage caché par son bras, fut un nouveau sujet de complaintes. Schnorr de Carolsfeld, Schadow et plusieurs autres voulurent absolument être ce mystérieux inconnu, qui n'était, en réalité, que l'image de tous les impuissants. Les mécontents crièrent bien haut que Kaulbach avait insulté la gloire nationale; les plus modérés l'accusèrent simplement d'avoir fait une œuvre détestable. Schnorr eut, dans cette circonstance, le tort de prendre la plume et de se faire, au nom de tous ses amis, l'interprète de ces récriminations. On avait accusé Kaulbach d'avoir agi par un motif de jalousie indigne de son caractère et de son talent. La susceptibilité offensée du vieux Schnorr l'exposa à encourir un reproche analogue. Beaucoup de bruit pour rien, tel fut le dernier mot de cette querelle dont le retentissement n'est pas encore apaisé. Le plus grand tort de Kaulbach, dans toute cette affaire, avait été de faire des caricatures de plusieurs mètres de haut, ce qui n'est pas, à notre avis, une heureuse innovation. Les haines qu'il a provoquées à cette occasion le lui ont fait payer chèrement. Si son talent est aujourd'hui discuté sur de nouveaux frais, les fresques de la Nouvelle-Pinacothèque en sont la cause. Il n'en est pas moins plus solide, plus complet et plus vivace que celui de tous ses rivaux et de ses devanciers. L'esprit de parti peut seul empêcher de considérer son œuvre comme le couronnement de l'œuvre des fondateurs de l'école de Munich. La

réaction, dont il n'est pas l'unique auteur, n'était dirigée que contre ce que leur doctrine pouvait avoir d'exagéré et de trop absolu. En rendant aux formes leur beauté naturellement et humainement idéale, il a élargi de nouveau les horizons d'un art trop rigoureusement limité par des prohibitions injustes et arbitraires. La réhabilitation de la beauté plastique, quand elle n'a pas pour but un enseignement matérialiste, ne peut être regardée comme une tendance pernicieuse contre laquelle il faille tenir en garde les nouveaux venus. Elle ne saurait être blâmée, en tout cas, par ceux qui considèrent l'art antique comme une des plus hautes manifestations de l'esprit humain. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que cette dernière opinion est aussi la nôtre.

PEINTRES DIVERS.

1858.

La réhabilitation de la forme inaugurée par Kaulbach a été poursuivie individuellement par des hommes dont le talent fort élevé n'a d'ailleurs aucune parenté avec celui de ce maître. De ce nombre est Bonaventura Genelli, un des derniers et un des plus remarquables élèves de Carstens. De tous les peintres allemands modernes, c'est celui qui s'est tenu le plus constamment dans la voie classique. Il a étudié de près les Grecs, et leur influence se remarque non-seulement dans l'exécution, mais aussi dans la nature des sujets qu'il traite. Il cherche l'expression moins dans le mouvement que dans la noblesse des formes au repos. Les *Chants d'Homère, Ésope récitant ses Fables*, et *Apollon parmi les bergers* ont, par leur ordonnance un peu symétrique, l'apparence de bas-reliefs antiques. Cependant, il faut ajouter qu'il sait mettre beaucoup de l'esprit moderne dans l'expression de ses physionomies. Ce que les sujets que nous venons d'indiquer ont de trop rebattu est sauvé par des idées ingénieuses et charmantes. Dans le dernier, par exemple, la présence d'Apollon n'est plus indifférente. Les bergers sont rassemblés autour du bûcher d'une jeune vierge que la mort vient de leur enlever. Avant de livrer aux flammes le corps gracieux et inanimé de leur compagne, ils écoutent

avec recueillement les consolations du divin Citharède. Les faunes et les centaures ont quitté leur retraite pour joindre leurs larmes à celles des bergers. Les sylvains moqueurs et Pan lui-même veulent avoir leur part dans cette touchante élégie :

Formosam resonare docent Amaryllida sylvas.

J'aime beaucoup aussi, dans *Homère* et dans *Ésope*, ces beaux adolescents aux formes souples et juvéniles, ces cavaliers montant à cru une jument sauvage, et ces jeunes filles qui reviennent de la fontaine en maintenant les jarres d'eau sur leur tête avec ce mouvement magnifique du bras et des hanches que les modèles romains ont tant de peine aujourd'hui à retrouver. En revanche, je ne suis qu'à moitié séduit par l'effet plus bizarre que surnaturel de la *Vision d'Ézéchiel*. Le talent de Genelli, essentiellement plastique, n'aurait pas dû s'égarer dans un tel sujet.

M. Preller, de Weimar, s'était plutôt fait connaître jusqu'ici comme un paysagiste de premier ordre et comme un excellent peintre de marine, qu'en qualité de peintre d'histoire. Ses quatorze cartons de l'*Odyssée*, qui sont du reste plutôt des paysages historiques que des tableaux d'histoire proprement dits, ont partagé avec les *Sept Corbeaux* de Maurice Schwind les honneurs de l'Exposition de Munich. Parmi les ouvrages nouveaux, aucun n'a plus attiré et retenu les regards de l'élite du public. Preller est élève de Joseph Koch, et un peu aussi de Carstens. Le paysage historique, tel qu'il le conçoit et le pratique, est un art véritablement sublime. Ceux de nos peintres français qui essayent de faire revivre ce genre beaucoup trop négligé, n'ont jamais rien produit de grand, parce que sous prétexte d'être classiques, ils ont admis de prime abord le conventionnel et le faux. Ils ont refait à leur usage un spé-

cimen de la nature inanimée aussi fantastique que laid. Preller, partant d'un principe tout opposé, qui est seul bon et seul vrai, a pensé que pour avoir la clef de l'antique il fallait d'abord avoir celle de la nature vivante. Il a commencé par l'étudier comme une grammaire ouverte à tous les artistes, et ce n'est que quand il en a connu à fond toutes les règles, qu'il s'est mis à chercher le style. Cet idéaliste fervent en remontrerait à bien des réalistes par sa science du métier. Là est tout le secret de sa supériorité. C'est parce qu'il a longtemps étudié la nature sur le vif, qu'il sait aujourd'hui la plier à toutes ses exigences, et lui faire exprimer avec des arbres, de l'eau et des rochers, toutes les idées que les sujets antiques lui inspirent. Les Grecs, assurément, étaient de plus grands naturalistes que nous. Car la nature, pour qui sait la comprendre, est un maître qui ne trompe jamais, et c'est toujours à elle qu'il faut revenir quand l'art a besoin de se retremper. L'ouvrier qui l'a organisée en a fait un instrument divin qui n'est muet que pour les ignorants et les sots. Non-seulement l'artiste ne peut trouver nulle part une langue plus riche et plus noble, mais c'est la seule qui s'adresse à la fois à l'intelligence et au cœur. C'est parce que l'antiquité l'avait interrogée sans relâche, et non parce qu'elle avait inventé je ne sais quelles règles ou recettes imaginaires, que l'art antique ne périra jamais. C'est parce que l'école de David ne la connaissait pas assez qu'elle a passé sans rien laisser de durable.

Chacun des cartons de Preller est un épisode de l'*Odyssée* encadré dans un paysage d'un effet saisissant. Ces épisodes ont toujours un caractère assez décidé pour lui permettre d'attaquer la nature par un de ses grands côtés. L'expression se produit alors tout naturellement par le choix des éléments qui entrent en concours, et par leur exécution, qui n'est jamais ni ignorante ni maladroite, ni faussement naïve, ni sacrifiée à quoi que ce soit. Car Preller a sur la

plupart de ses confrères, je parle des plus fameux, l'avantage d'être essentiellement artiste par la forme, et artiste jusqu'au bout des ongles. Personne ne rend plus évident et plus palpable, par le contraste de son propre exemple, ce qu'il y a de ridicule à sacrifier la forme à l'idée, c'est-à-dire à essayer d'exprimer une idée d'une façon plus sensible en ne la peignant pas. Dans un dessin de lui, l'art se retrouve jusque dans les infiniment petits. On suit la griffe du maître dans le branchage des arbres, dans la forme d'un caillou, dans le moindre coup de crayon, dans le plus insignifiant contour. Ses arbres sont les plus vrais qu'on puisse souhaiter; s'ils n'ont pas figure humaine, ils parlent. C'est ainsi que chaque chose dans ses œuvres a un sens, mais non pas un sens ésotérique et tout de convention, comme la valeur fictive du papier-monnaie : c'est un sens réel, pondérable en quelque sorte, et ayant cours partout. Depuis Poussin, le paysage historique ne s'était pas souvent élevé à une pareille hauteur.

Maurice Schwind a fait preuve, dans la peinture d'histoire, d'une assez grande habileté et d'une science assez étendue, même pour un Allemand. C'est un homme qui connaît bien son métier. Ce qui lui a manqué jusqu'ici pour être un peintre de premier ordre, c'est une individualité nette et bien tranchée. Cette individualité, il l'a enfin acquise le jour où, de peintre d'histoire qu'il était, il est devenu peintre de genre. Ce jour-là, M. Schwind n'a nullement dérogé. Jusqu'alors il ressemblait un peu à tout le monde; maintenant, il s'est fait un visage si charmant et si spirituel, que personne ne lui ressemble plus. Sa légende des *Sept Corbeaux* est un conte très-populaire en Allemagne, et qui ne gagnerait pas à être défloré ici en quelques lignes. La légende populaire n'est d'ailleurs que l'embryon du délicieux petit poëme en plusieurs chants que Schwind lui a substitué dans l'esprit de tous les visiteurs de l'Exposition

de Munich. Ses aquarelles, qu'on ne pouvait se lasser d'admirer, n'étaient pas seulement un récit attachant, c'était le tableau, sous une forme exquise, des douceurs et du charme tout particulier de la vie intime en Allemagne. Son joli conte, si bien conté, avait un parfum de terroir qu'on se rappelle à distance avec un sentiment de plaisir qui ne s'affaiblit jamais. Tous ceux qu'un séjour un peu prolongé dans une des petites capitales de l'Allemagne a mis au courant de leurs mœurs familières, doivent avoir tiré de la légende des *Sept Corbeaux* une impression semblable à la nôtre. Pourquoi cette histoire, qui n'est en somme qu'un conte de la famille de ceux de Perrault, de Musæus et de Grimm, nous a-t-il si vivement ému? C'est que, par la manière dont le peintre l'a exposée, par le style et la couleur de son roman, il en a fait une œuvre exclusivement allemande. Et c'est aussi ce cachet authentique et irrécusable qui fait qu'une suite de quatre ou cinq grandes aquarelles, très-finement dessinées et peintes avec un dilettantisme incomparable, a autant, sinon plus d'importance et de signification réelle qu'un tableau historique ou religieux, froidement conçu et plus froidement composé.

Ceci nous amène à parler enfin de l'école de Dusseldorf, dont nous avons du reste fort peu de chose à dire. L'école de Dusseldorf compte des hommes d'un talent consommé, et en compte un très-grand nombre, parmi lesquels il faut citer MM. Lessing, Bendemann, Jules Hübner et Carl Sohn. Si nous ne nous arrêtons pas à discuter longuement leurs mérites, c'est que ce sont en général des peintres éclectiques et cosmopolites, dont l'œuvre n'a pas une haute portée, et qui n'ont d'allemand que le nom. Ils font de la peinture d'histoire nationale dans le genre anecdotique, et procèdent au moins autant de l'école belge, peut-être même aussi, quoiqu'ils s'en défendent, de l'école française, que de l'école de Munich. Leur chef, le vénérable Schadow, di-

recteur de l'académie de Dusseldorf, auquel va succéder M. Bendemann, est un des vétérans de l'art allemand. Il a fait avec Overbeck et Cornélius la campagne de Rome, et n'a pas accru beaucoup pour sa part le prestige de l'école religieuse. C'est très-volontairement que nous avons omis de parler des tableaux qu'il avait envoyés à Munich. La somme d'éloges que nous étions en mesure de leur accorder ne valait pas la peine de remettre en scène un vieillard dont la carrière a été longue et honorable, et qui, après tout, a réussi du moins à produire de bons élèves. Peut-être est-ce sous sa direction que s'était formé ce malheureux Alfred Réthel, si tristement atteint aujourd'hui de la maladie mentale qui a emporté notre Gérard de Nerval. C'était un grand artiste, celui-là, un dessinateur dont la trempe vigoureuse faisait contraste avec le reste de l'école. Les fresques qu'il a exécutées à Aix-la-Chapelle, dans la salle impériale de l'hôtel de ville, lui survivront, si Dieu et les échevins le permettent.

Les académies de Dresde et de Berlin se distinguent à peine de celle de Dusseldorf. La plupart des membres qui composent actuellement celle de Munich s'appliquent à perfectionner les procédés belges de réalisme minutieux et coquet. MM. L. Foltz et Ch. Piloty sont les coryphées de ce genre de peinture, dont l'introduction seule en Bavière prouve que, depuis le départ de Cornélius, l'intolérance a assez promptement battu en retraite. L'école de Vienne, à qui l'on cherche à faire je ne sais quelle réputation difficile à justifier, n'a rien de plus saillant ni de plus original à nous offrir. Nous avons déjà parlé de Führich; après lui, il ne reste guère à mentionner que Ruben, le paysagiste Marco, et le portraitiste Rahl. Le voisinage de l'Italie est, pour les Autrichiens, une incitation perpétuelle au pillage du coloris vénitien. Mais Venise, quoique morte, s'obstine à garder ses secrets.

Il serait trop long d'énumérer les qualités des principaux paysagistes et peintres de genre qui se sont fait une réputation méritée en Allemagne. La fable des *Sept Corbeaux*, de Schwind, est l'idéal de ce qu'est et doit être dans ce pays la peinture de genre. Au nom de Schwind, nous ajouterons seulement ceux de Louis Richter, de Dresde, et de Meyerheim, de Berlin, qui, le premier, dans ses illustrations populaires, l'autre, dans ses tableaux d'un fini un peu trop précieux, ont peint la vie familière des paysans prussiens et saxons sous des couleurs propres à faire prendre au sérieux le bonheur de l'existence champêtre. Quant aux paysagistes, il y en a un qui s'est élevé, sous le patronage de l'école de Munich, de cent coudées au-dessus de tous les autres : c'est Carl Rottmann, le décorateur du *Hofgarten* (jardin de la cour), et d'une des principales salles de la Nouvelle-Pinacothèque. Chargé par le roi Louis de reproduire les sites de la Grèce actuelle les plus fameux par leurs souvenirs historiques, Rottmann a su rester toujours à la hauteur de sa tâche. En se plaçant tour à tour dans les conditions atmosphériques les plus variées et les plus propres à s'harmoniser avec les lieux qu'il avait à représenter, il a rompu très-heureusement la monotonie qui s'attache d'ordinaire aux travaux de ce genre. Après lui, il faudrait encore citer les noms plus populaires peut-être de Max et Albert Zimmermann, de Morgenstern, Hildebrandt, Schirmer et Heinlein, à qui la nature allemande a souvent fourni de glorieuses inspirations : mais nous devons songer enfin à nous arrêter.

CONCLUSION.

1858.

Au moment de terminer nos études sur la peinture contemporaine en Allemagne, nous ne croyons pas avoir besoin de résumer ce que nous avons dit des trois périodes qu'elle a successivement parcourues depuis Carstens, c'est-à-dire depuis le commencement du siècle jusqu'à nos jours. Il est un point, cependant, sur lequel il nous est impossible de ne pas insister, c'est la tendance presque unanime des efforts individuels tentés en dernier lieu par les peintres de la nouvelle génération, tendance qui n'est autre chose qu'un retour tardif vers la nature, source éternelle de toute beauté physique ou morale. Un humoriste allemand, Richter, a dit : « L'empire de la mer est aux Anglais, celui de la terre aux Français, celui de l'air aux Allemands. » La part faite à la France n'est point tant à dédaigner, car notre pays n'en est plus, grâce à Dieu, à prouver qu'il sait s'élever, quand il le faut, au-dessus du niveau terrestre. Quant aux Allemands, nous ne croyons pas qu'ils soient parvenus jusqu'ici au degré d'immatérialité nécessaire pour planer sans relâche au plus haut des cieux. Les ailes postiches du fils de Dédale n'ont pas empêché la chute retentissante du malheureux Icare. L'idéalisme abstrait de

l'école de Munich avait un vol trop pesant pour qu'elle pût longtemps se soutenir dans les régions inaccessibles. Les nouveaux peintres, mieux avisés, ont eu le bon esprit de ne pas perdre de vue les choses de la terre. L'avenir leur appartient : il dépend désormais d'eux seuls que cet avenir soit stérile ou fécond.

Pendant que les vieilles écoles allemandes achèvent péniblement leur carrière, on en voit peu à peu se former de nouvelles qui n'attendent plus qu'un mot pour être constituées légalement. Pour ne citer qu'un seul exemple, Weimar, qui a été si longtemps le foyer d'où rayonnait sur toute l'Allemagne la pensée des poëtes, tend à regagner, par les beaux-arts, le rang qu'elle avait jadis conquis par les lettres. Déjà, depuis plusieurs années, son théâtre est devenu, sous une direction active et habile, le principal champ de bataille de la jeune école musicale dont Richard Wagner et Franz Liszt sont les chefs reconnus. Ce n'est pas à nous qu'il appartient de juger la *musique de l'avenir*, comme on la nomme ; mais elle annonce la recherche consciencieuse de nouvelles formes artistiques, et, à ce titre seul, elle méritait de rencontrer un encouragement sérieux. D'autre part, le grand-duc de Weimar ne fait qu'obéir aux traditions de sa famille en attirant chez lui les peintres les plus capables de fonder une école qui puisse rivaliser un jour avec celle de Munich. L'œuvre presque entier de Carstens, qui est le noyau de son musée, sera pour elle un enseignement des plus salutaires, en même temps qu'elle pourra s'inspirer librement de la mémoire encore vivante de Goëthe, de Schiller, de Herder et de Wieland, les plus artistes des poëtes modernes.

S'il existe jamais une école de Weimar, sa ligne de conduite et son caractère sont tout tracés : elle n'aura qu'à reprendre la route qui a été frayée par les poëtes. Kaulbach, Schwind, Preller, Hummel ont déjà exécuté en

partie, tant au château historique de la Wartburg qu'à la résidence grand-ducale, des travaux importants qui seront des guides sûrs et d'excellents modèles. La munificence du souverain augmente chaque jour les richesses de la collection publique confiée aux soins d'un savant et modeste critique, M. le docteur Schuchardt, dont les publications ont beaucoup contribué à remettre en lumière la vie et l'œuvre de Lucas Cranach. Quand ces matériaux indispensables seront au complet, il y a tout lieu de croire que le succès ne se fera pas attendre. Souhaitons que ces efforts, bien dignes d'attirer l'attention, ne restent pas sans récompense; et puisque l'unité politique semble désormais pour l'Allemagne une irréalisable chimère, que l'unité artistique, rompue par la dissolution de l'école de Munich, soit de nouveau rétablie grâce à des tendances unanimes plus larges, moins abstraites et moins exclusives vers le beau idéal qui est le seul but de l'art.

ÉCOLE ANGLAISE

ÉCOLE ANGLAISE.

M. LANDSEER.

1855.

Les peintres anglais ne mettent en avant aucune des nobles et ambitieuses tendances de l'école de Munich. Dans la brillante galerie qu'ils occupent à l'Exposition universelle, on ne voit aucune de ces compositions magnifiques, d'un style austère, d'une correction minutieuse, où l'idée règne en souveraine. Que leur importent ces iliades et ces odyssées? Ils sont peintres de genre : voilà toute leur gloire. Dans la grande peinture, ils sont presque toujours inférieurs. L'exemple du malencontreux Haydon doit leur apprendre que rien n'est moins approprié à leur esprit. Le sentiment, la fantaisie, *l'humour*, voilà les qualités par lesquelles ils obtiennent un succès véritable, en reconnaissant pour ancêtres légitimes Sterne et Goldsmith, le *Voyage sentimental* et le *Vicaire de Wakefield*.

Quelque impression que produisent sur nous au premier abord les procédés étranges et insolites que les Anglais ont adoptés, il faut du moins leur reconnaître le mérite d'une originalité bien tranchée. Nulle collection ne l'emporte sur

leurs musées, et pourtant ils semblent à peine les avoir consultés. Le bras de mer qui les sépare du continent ne nous paraît qu'une barrière puérile, et pourtant c'est une ligne de démarcation qu'ils ne franchissent jamais. L'école anglaise, car l'Angleterre a aujourd'hui une école, a enfin trouvé, on peut le dire, sa véritable formule, et elle l'a trouvée dans son propre pays, en recueillant les traditions d'Hogarth et de Wilkie, de Reynolds et de Lawrence.

Chose étrange! Ce peuple singulier, qui devait rester original envers et contre tous, ne peut jamais se mettre en marche sans appeler à son aide une impulsion étrangère. Le jour où, déployant le radieux étendard de la Renaissance, l'Italie sema sur l'Europe les germes féconds d'un art nouveau, ce jour-là, l'heure de l'Angleterre était encore loin d'être venue : elle ne répondit pas à l'appel. Cependant, voulant avoir quelque idée de cette aurore qui ne luisait pas pour elle, elle appela d'abord un Flamand, Jean de Mabuse, qui s'était fait quelque réputation par son pinceau. Après Mabuse, ce fut Holbein qu'on alla querir ou plutôt qui se présenta lui-même à Thomas Morus, sur la recommandation d'Érasme. Holbein, né en Suisse, fut Allemand par son faire, et Anglais par sa résidence. On admira Holbein. Les plus grands seigneurs de la cour, Anne de Boleyn, et Henri VIII tout le premier, daignèrent poser devant lui; mais on ne songea pas plus à marcher sur ses traces qu'on ne l'avait fait pour son devancier. Les quelques élèves que Mabuse et Holbein purent former sont complétement oubliés aujourd'hui. Après eux arrivent en Angleterre, au dix-septième siècle, Rubens et Van Dyck, dont tout le monde connaît le magnifique portrait de Charles Ier, qui est au Louvre. Charles, qui aimait passionnément les arts, fit pour eux ce qu'avait fait chez nous François Ier, c'est-à-dire qu'il prodigua les encouragements et les récompenses

aux talents étrangers, et négligea de jeter les éléments d'un art national.

Même système sous Charles II. A-t-on de grands travaux à faire exécuter, ce sont des Flamands ou des Italiens qui en sont chargés. Nous avons nommé les quatre peintres les plus célèbres parmi ceux que la munificence du souverain attira en Angleterre; mais une foule d'autres artistes moins connus les aidèrent à exercer sur ce pays une domination absolue sous les règnes d'Henri VII, d'Henri VIII, d'Élisabeth et de Charles Ier. Pendant cette période, quelques artistes anglais s'étaient formés. Parmi eux, il faut citer William Dobson, Richard Gibson et Samuel Cooper, qui, malgré leur mérite, n'eurent jamais aucune vogue ni même aucun succès; ils étaient écrasés par la concurrence étrangère. Imitaient-ils leurs heureux rivaux? on les trouvait inférieurs. Voulaient-ils voler de leurs propres ailes? nul ne les prenait au sérieux, et peut-être n'eurent-ils pas en eux-mêmes une grande confiance. Aussi, quand Jonathan Richardson parut, suffit-il de sa qualité d'Anglais pour qu'on lui préférât le Lubeckois Godfried Kneller, à qui fut confiée la décoration de tous les palais et de tous les cottages des Mécènes d'alors.

Malgré cet engouement ridicule et cet absurde dénigrement, il devait naître en Angleterre une école profondément originale, qui ne tient pas plus de Holbein que de Van Dyck, quoique les Anglais s'habituent à regarder ces deux maîtres comme les fondateurs de leur art national. Si quelquefois elle les rappelle, c'est un vague ressouvenir qui disparaît bientôt sous une exécution tout à fait indépendante. Ce ne fut qu'au milieu du dix-huitième siècle, sous le règne de George III, que cette école reçut son brevet d'existence par la création de l'Académie royale de peinture (1769).

Alors seulement, par la manifestation des plus brillantes

qualités, sir Josuah Reynolds, qui en fut le premier président (mort en 1792); William Hogarth (mort en 1764), Richard Wilson, Thomas Gainsborough, et les sculpteurs Flaxman et Chantrey, prouvèrent à leurs compatriotes qu'un Anglais, en dépit des brumes de la Tamise, était aussi bien organisé qu'aucun homme du monde pour faire un véritable artiste. Leur héritage fut recueilli et soutenu dignement par Lawrence, mort en 1830; Wilkie, mort il y a quelques années; Turner, Martin, etc., qui le léguèrent à leur tour à MM. Landseer, Mulready, Stanfield, Webster, Leslie, Eastlake, et plusieurs autres dont nous aurons bientôt à parler.

Si l'on examine les conditions dans lesquelles s'est trouvée cette école, qui ne compte pas encore un siècle d'existence, on verra que matériellement la grande peinture lui était inaccessible. En effet, d'une part le culte anglican interdit à ses fidèles la représentation des sujets religieux, et de l'autre il lui manque encore un des éléments de vie les plus essentiels de la peinture d'histoire en France et en Allemagne : je parle des grands travaux entrepris sous le patronage de l'État, et destinés à décorer les édifices publics et les musées. L'art ne reçoit pas en Angleterre d'impulsion qui lui vienne du gouvernement. Il doit se résigner à chercher sa vie dans les commandes qu'il tient de la munificence intéressée de l'aristocratie anglaise. Or ce que les grands seigneurs d'outre-Manche demandent aux artistes qu'ils honorent de leur haute protection, ce ne sont nullement des sujets où la grande peinture trouve à s'exercer, mais des œuvres qui soient en même temps des objets de luxe et des objets d'art, et qui parent, qui meublent leurs salons dorés, et en fassent ressortir la richesse et la splendeur. Renfermé dans ces limites, l'art ne s'en porte pas plus mal, et il faut dire que, réduits à exprimer la grâce et le sentiment, les peintres anglais n'ont pas eu besoin d'un

grand sens pour découvrir que ces données s'adaptaient merveilleusement à leurs tendances naturelles. La plupart d'entre eux ont donc abandonné à de plus vaillants la gloire de traiter les hauts sujets, et en cela ils ont agi très-sagement; car ils sont trop essentiellement conteurs et pas assez historiens pour les aborder heureusement. Ne nous plaignons donc pas de ne trouver chez les Anglais que des peintres de genre, de marine ou de paysage, et félicitons-les plutôt d'être passés maîtres dans un ordre secondaire, au lieu de rester des écoliers hésitants et malhabiles dans un art au-dessus de leurs forces. La perfection réside aussi bien dans les petits que dans les grands sujets. Il ne s'agit que de remplir dignement les conditions que tel ou tel genre impose : tout est là.

Donc, sans faire aucune acception de genre ou de style, nous examinerons tout d'abord les œuvres du peintre anglais dont la réputation est la plus universelle et la mieux méritée; c'est nommer sir Edwin Landseer, dont le succès propagé par la gravure est devenu européen, et dont le nom intervient nécessairement dans toutes les discussions artistiques. On sait que les animaux sont presque les seuls personnages qui figurent habituellement dans ses œuvres; mais le sentiment, la vie, la noblesse dont il les revêt, donnent à ses acteurs assez d'importance pour que l'auteur soit classé parmi les peintres de genre. Les plus connus en France des tableaux qu'il expose, sont *Jack en faction*, et *the Sanctuary*, dont nous avons vu si souvent les gravures aux vitrines des boulevards et dans les cabinets d'amateurs. *Jack en faction* est une scène très-spirituelle, moitié sérieuse, moitié comique. Les acteurs sont des chiens qui ont, je vous jure, autant et plus de physionomie que bien des hommes de ma connaissance. Jack, un épagneul aux longues soies, est posté en sentinelle responsable sur une brouette recouverte de planches, où sont placés quelques

morceaux de viande confiés à sa garde. Il siége sur ce trône improvisé avec une gravité parfaite, et observe d'un œil d'Argus, sans rien laisser paraître de sa vigilance, tout ce qui se passe autour de lui. Cinq ou six chiens de ses amis, de mauvais drôles aux silhouettes faméliques, avec qui, en toute autre circonstance, il se livrerait volontiers à quelques bonnes escapades, rôdent autour de lui d'un air sournois, cherchant à obtenir quelques reliefs du rigide gardien, soit en le prenant par les sentiments, soit en le filoutant subtilement. « Jack, mon petit Jack, seulement moi ! — Jack, mon petit Jack, prends garde à toi, nous sommes cinq ! » Mais Jack, l'incorruptible Jack fait la sourde oreille et les laisse se lécher les babines. Ni la flatterie, ni la ruse, ni la menace, ne réussissent à lui faire lâcher prise. Le sentiment du devoir l'emporte sur tous les autres. Nous n'abuserons pas de la patience de nos lecteurs au point de décrire aussi longuement les autres scènes que Landseer a mises en action avec son esprit ingénieux; il nous suffira de dire que toutes sont dans ce goût exquis.

Si Landseer s'en tenait à l'imitation pure et simple du pelage de ses animaux, il aurait à soutenir dans son pays et sur le continent une rude concurrence. Ce qui fait sa puissance, c'est qu'il est un de ces rares artistes, qui, à l'imitation minutieuse, savent joindre l'idéalisation de leurs modèles. Il est le Meissonnier de son genre. Ses animaux ont une certaine grâce et une certaine noblesse, qu'on est peut-être surpris de leur trouver, mais qui ne nuisent aucunement à la réalité. Si cette méthode exige parfois quelques sacrifices, on les supporte volontiers, toutes les fois qu'ils réussissent à ne rien laisser voir d'affecté ou de maniéré. Il est même à remarquer que cette idéalisation fictive est le seul moyen de donner une vie véritable à la représentation plastique ou linéaire des êtres ou des objets.

Si par exception, Landseer s'est quelquefois éloigné de ces principes, c'est quand le peintre officiel, obligé de représenter, comme dans *Islay* ou *Macaw*, les chiens et les perroquets favoris de la reine, n'a pas eu l'entière liberté du choix de ses sujets. Encore en a-t-il obtenu tout ce qu'il était possible d'en tirer.

The Sanctuary est un des plus émouvants tableaux de Landseer. Le sujet est des plus simples. Un cerf qui a dérouté les chasseurs et les chiens, mais harassé et perdu, erre à travers les marais en bramant d'un air languissant, comme hurle un chien qui se réclame. Des nuées de canards que ses pas effarouchent prennent leur lourde envolée au travers des roseaux. Le paysage s'adapte parfaitement au sujet; le voile crépusculaire qui descend sur cette scène donne au tableau un charme mélancolique qu'on est heureux d'y rencontrer.

Cette ingénieuse corrélation entre le paysage et le sujet principal se retrouve encore au même degré dans une charmante composition intitulée les *Béliers à l'attache*. C'est ici surtout qu'il faut admirer le talent d'expression de Landseer. Donner autant de vie à la lourde toison de deux béliers surchargés de laine, c'est déjà surmonter une difficulté des plus épineuses. Mais concentrer sur eux assez d'intérêt pour en faire les acteurs uniques d'un tableau où un délicieux paysage n'est que l'accessoire, voilà ce qu'on ne peut se lasser d'admirer.

Si l'imitation était tout l'art de Landseer, *les Animaux à la forge* seraient assurément son meilleur tableau. Il y a dans cette toile un âne, un chien, et surtout un cheval qui sont véritablement vivants. La robe aux reflets satinés de ce coursier aristocratique est ce qu'il y a de plus merveilleux. Il ne faut pas y admirer seulement la vérité minutieuse avec laquelle les veines et les muscles sont rendus, mais cette rondeur, cette saillie, ce modelé en pleine lu-

mière qui font illusion. En se faisant avec la main un tube de lorgnette et en isolant ainsi le cadre de la composition, on croit voir l'air circuler entre les animaux. C'est une merveille de réalisation qui peut lutter avantageusement avec les prestiges du stéréoscope. Il ne manque à ce tableau, pour être parfait, qu'un peu de cette vie morale dont les autres toiles du maître sont si fortement empreintes. Ici il n'y a guère que la tête intelligente du cheval pour représenter cette partie morale de l'œuvre, qui n'est pas la moins importante. Quant au maréchal ferrant, quoiqu'il s'occupe bravement de son métier, il n'intéresse pas assez. En lui adjoignant sa femme, ses enfants ou quelque détail analogue, en ne donnant toutefois à ces nouveaux épisodes qu'une importance relative, le peintre eût pu aisément combler la lacune que nous signalons.

M. MULREADY.

1855.

L'esprit n'est pas ce qui manque aux peintres anglais. Voulez-vous de l'esprit? on en a mis partout. Ce n'est pas cet esprit croustillant et vulgaire, qui ne passe qu'à la faveur de son gros sel; c'est un esprit fin et du meilleur aloi, qui consiste, non dans le petillement d'un mot ou d'une phrase, mais dans le trait qui y est contenu, non dans une physionomie plus ou moins chargée, mais dans la pensée que le tableau doit exprimer. Tel est l'esprit de Mulready. « Ceux qui prennent l'indécence pour la gaieté ne trouveront point d'esprit dans son entretien innocent, » dit Goldsmith à propos de son livre inimitable que nous avons dû relire (douce contrainte) avant de parler de l'école anglaise qui lui a fait de si fréquents emprunts. Ce mot peut s'appliquer à l'œuvre entier de Mulready, qui, en dépit de son innocence, ne laisse pas d'être très attachant.

Cet esprit essentiellement observateur se retrouve dans le *Canon* comme dans la *Discussion des principes du docteur Whiston*, dans les *Baigneuses* comme dans le *Loup et l'Agneau*, dont la manière est cependant très-variée. Car c'est une remarque assez curieuse à faire, que Mulready n'a pas une technique unique qu'il applique à tous les sujets et à laquelle on puisse reconnaître la griffe du maître. A chaque

tableau, c'est un peintre nouveau qui opère, ce qui ne l'empêche pas d'avoir toujours autant d'intérêt et de puissance. Dans le *Loup et l'Agneau*, l'auteur n'emprunte au fabuliste que la moralité de son apologue. Ses acteurs sont des bambins de dix à douze ans, un cancre et un piocheur, un rageur et un timide, un loup et un mouton. Le pauvre mouton, tristement acculé à la muraille, lève gauchement un bras pour parer des taloches qui seront sans retour, et de l'autre il soutient ses livres que la frayeur ne lui fait pas même lâcher, car, en les laissant choir, il aurait encore à craindre de nouvelles taloches de la main maternelle. Le loup n'a pas tant de scrupules. Soutenant fièrement son droit, qui est celui du plus fort, il laisse aller ses bouquins écornés au hasard du ruisseau et se dresse sur ses pieds pour fustiger d'importance sa victime inoffensive. Ce mouvement, qui gonfle son thorax, boursoufle ses joues et crispe ses poings nerveux, fait craquer un de ses sous-pieds. Son œil, rond et fixe comme celui d'un dogue à qui un roquet disputerait un os, annonce un boxeur en herbe, l'admiration future de toutes les commères de la Cité, buveuses d'ale et de gin. Son regard, dur et colère, n'a pas de pitié ; il va frapper comme un bourreau qu'il est, et frapper dur, sans trêve ni merci. Mais le peintre offre à ses spectateurs une seconde morale, qui est la véritable, et que le fabuliste a négligée, celle qui est l'éternelle sanction du bien et du mal. Attirée par les cris d'une petite fille, spectatrice de ce combat inégal, la mère de ces enfants sort de la maison voisine, et va leur prouver que sa raison à elle est encore la meilleure, car elle est celle de la justice. La sévérité de ses regards en dit assez à ce sujet. Le batteur va être battu; mais quoi! les méchants sont incorrigibles. Le loup a la tête dure; les soufflets passeront légèrement par-dessus ses oreilles, et il se vengera de sa vengeance avortée en martyrisant quelques

faibles souris, ou en empalant cruellement de misérables mouches, qui n'étaient pas nées pour cet humiliant supplice. Quelle belle satisfaction ! « Cet âge est sans pitié. »

Si les *Baigneuses* ne disent pas tant de choses, leur silence n'est pas moins éloquent, et elles charment plus les amateurs du beau et surtout du joli dans les formes. Le faire de ce tableau ne ressemble en rien aux procédés ordinaires de la peinture française. On s'y accoutume vite, il est vrai, parce qu'après tout ce qui est beau est toujours beau ; mais il faut le temps de revenir de la surprise qu'il nous cause. Le velouté doux et harmonieux du pastel s'y joint aux coups de pinceau plus hardis de la gouache ; la glace qui recouvre la toile ou le panneau contribue encore à faire douter qu'on ait sous les yeux une peinture à l'huile. En présence d'une école aussi originale que l'école anglaise, il serait ridicule de protester au nom des usages reçus, et nous sommes d'autant moins disposé à le faire, que tout le premier nous nous sommes laissé séduire à l'appât de ces chairs satinées, nuancées de rose et de blanc, qui ont tout l'éclat et toute la fraîcheur des plus belles carnations féminines.

Une nymphe, ou plutôt une jeune fille, belle comme une déesse (car pourquoi négligerions-nous le secours de la mythologie pour peindre ce qui est beau? N'a-t-elle pas été inventée pour cela ?) est assise sur le bord d'un ruisseau qui tout à l'heure la couvrait encore de ses baisers humides. Pour prolonger les illusions de ce style fleuri, nous ajouterions volontiers que les perles ruissellent sur son sein virginal; mais la vérité nous oblige à dire que ce beau sein, très-digne d'envie, est parfaitement sec. La belle enfant, sur le point de revêtir sa tunique, est en train de natter les flots de sa chevelure d'or. Cependant, une vieille, placée en sentinelle, pousse un cri d'alarme que notre Vénus Anadyomène n'a pas entendu. Fuyez, nymphes ti-

mides, un Actéon s'approche. Comme des biches craintives qui ont entendu un pas dans les broussailles, toutes les autres nymphes, éperdues, s'enfuient hors du ruisseau, pour courir à leurs vêtements, dévoilant dans leur course des appas que l'eau dérobait si bien aux regards indiscrets.

Il est un troisième tableau, qu'en raison de son importance, nous ne pouvons passer sous silence, c'est le *Choix de la robe de noce*. Si ce sujet n'avait fourni à Mulready un excellent tableau, nous le blâmerions d'avoir choisi dans l'œuvre de Goldsmith, pour la mettre en relief, une phrase où l'auteur est en contradiction patente avec lui-même. « J'ai choisi une femme, dit le vicaire de Wakefield, comme elle-même a choisi sa robe de noces, non pour une surface brillante, mais pour des qualités telles qu'elle soit d'un bon usage. » Hélas! pauvre docteur Primrose, vous étiez myope; si votre femme est d'un bon usage, ce n'est guère qu'en vous faisant d'excellent vin de groseilles, ou dans des circonstances où toute autre eût été d'un aussi bon usage; car n'est-ce pas elle qui, par son imprévoyance et sa frivolité, va être la cause première de toutes vos infortunes?

Après ces réserves, qui, comme on le pense, ne sont nullement à l'adresse du peintre, nous reconnaissons volontiers que *le Choix de la robe de noce* est un des morceaux les plus parfaits non-seulement de l'œuvre de Mulready, mais de l'exposition anglaise tout entière. Idée, composition, exécution, détails, nous n'y trouvons rien qui puisse autoriser la plus légère critique. C'est, dans un genre restreint, un modèle de perfection. La couleur, quoique claire et limpide, y a beaucoup plus d'intensité que dans les *Baigneuses*; le dessin y est sans prétention et très-suffisant, et la disposition des groupes est habilement ménagée. La jeune fiancée, toute frémissante de bonheur, a une beauté de keepsake qui n'est nullement entachée d'afféterie. Son profil, fin et délicat, est encadré dans de longues anglaises blon-

des, et sa tête est couverte d'une toque de velours cerise qui, loin de l'écraser, ne fait que rehausser le charme de sa physionomie. Elle a posé sur une chaise son petit bouquet de fleurs d'oranger, et observe en fine connaisseuse le tissu qu'elle fait craquer sous ses doigts. Le jeune homme observe sa fiancée et se réjouit de son choix. Le marchand, un de ces types d'honnêtes boutiquiers dont la race s'est perdue, observe l'effet produit par sa marchandise et en fait valoir le mérite. Brave homme! on peut aller de confiance à son comptoir, ce n'est pas lui qui surfera d'un shilling. Au fond du magasin, la femme du marchand, Baucis digne de ce Philémon, écoute avec bonté un gamin à l'air très-affairé, qui s'acquitte auprès d'elle d'une commission de grave importance. Nous ne pouvons qu'analyser froidement et mesquinement l'œuvre de Mulready; le charme qui en ressort est indéfinissable.

Les principes du docteur Whiston à l'égard des secondes noces ecclésiastiques étaient un sujet bien cher au cœur du bon docteur Primrose. Lui-même avait écrit un livre sur la matière, et il ne dissimulait pas que, malgré son succès douteux, cette œuvre ne lui causât une certaine satisfaction. Quand il apprit que son fils s'était fait par hasard écrivain, il ne manqua pas de lui demander s'il n'avait pas abordé ce point de controverse dans quelques-uns de ses écrits. C'était là une des grandes préoccupations de sa vie, et il n'était pas difficile de le ramener sur ce chapitre. Le peintre a choisi le moment où, discutant de la façon la plus brillante avec son ami M. Wilmot, et, l'ayant déjà mis au pied du mur, il est forcé d'abandonner tout à coup la partie. Les deux interlocuteurs sont touchés de main de maître dans le tableau comme dans le récit. Il est impossible de pousser plus loin la vérité d'expression. On sent qu'ils ergoteraient volontiers jusqu'au lendemain plutôt que de se céder un pouce de terrain. « La dispute fut soutenue avec une

égale chaleur des deux côtés : il m'accusait d'être hétérodoxe, je rétorquais l'imputation; il répliqua, je répliquai. » C'est alors qu'on lui conseille de laisser cette sotte querelle. « Comment, m'écriai-je, abandonner la cause de la vérité! lui laisser la liberté de se remarier quand j'ai l'avantage de l'avoir réduit à l'absurde! Vous me persuaderiez plutôt d'abandonner ma fortune que ma dispute. » En effet, la partie est trop belle pour être quittée de bon gré. Emporté par la fougue de son éloquence, le bon docteur est à moitié couché sur la table qui le sépare de son adversaire, et il pèse sur lui de toute la force de ses argumentations. L'autre ne se soutient plus que par esprit de contradiction; on voit qu'il est poussé jusque dans ses derniers retranchements.

Le *Parc de Blackheath* nous paraît être une tentative infructueuse. Le paysage veut être traité avec un pinceau plus large que la peinture de genre. L'expression de la nature ne tarde pas à se perdre dans l'imitation puérile de tous les brins d'herbe. Aussi préférons-nous de beaucoup à ce tableau ceux que M. Mulready intitule *le Frère et la Sœur*, *le Canon*, *le But*, *Mettez un enfant dans la voie qu'il doit suivre*, qui, sans atteindre à l'esprit des précédents, sont aussi traités avec beaucoup de bonheur.

Aux partisans de l'imitation absolue, et ceux-là sont encore plus nombreux qu'on ne pense, à ceux qui la regardent comme le but unique que doive se proposer un artiste sincère, je recommande l'étude attentive du *Choix de la robe de noce*, de M. Mulready, et du *Magasin de soieries*, de M. Willems. Dans le tableau du peintre belge, l'imitation est arrivée presque aux dernières limites de la réalisation. Le peintre anglais s'est beaucoup préoccupé, cela est évident, de cette partie de son art, je dirais volontiers de son métier. Ce qu'il a poursuivi pourtant avec plus d'ardeur, si je ne me trompe, c'est l'idéal, ou du moins, ce qui, en certaines

circonstances, est appelé à y suppléer, je parle du sentiment et de l'esprit. Lequel, à votre avis, l'a emporté des deux peintres et des deux procédés? Osera-t-on se ranger du côté du peintre belge? Non, sans doute. Eh bien, qu'il nous soit permis d'affirmer que tout artiste a toujours le moyen, l'occasion d'appliquer ce sentiment, cet esprit, cet idéal à ses moindres compositions. Nous l'affirmons parce qu'il nous est prouvé que, sans leur secours, l'art ne serait qu'une apparence futile, qu'un vain semblant d'art. Le peintre qui n'a pour talent qu'une certaine facilité dans l'emploi des lignes et des couleurs, ressemble à un orateur qui négligerait le sens de ses discours, pour ne s'occuper que de la redondance des phrases et de l'arrangement des mots. Supposez, à côté de lui, un autre orateur qui ne consent à orner ses périodes que pour arriver à réfuter, à persuader et à prouver, je vous laisse à penser qui des deux est le plus éloquent.

M. LESLIE.

1855.

La peinture de M. Leslie, quoique d'une touche moins franche, moins limpide que celle de M. Mulready, a déjà un peu de cette légèreté, de cette transparence qu'on reproche tant à l'école anglaise, surtout à M. Maclise, qui les a portées à l'excès. M. Leslie opère volontiers par le pointillé, méthode assez scabreuse et qui donne peu de résultats. Ces petits défauts sont heureusement rachetés par le talent hors ligne de l'auteur dans la composition de ses sujets et par l'esprit qui y règne, esprit qui est toujours du meilleur aloi.

Le tableau représentant *La reine Victoria recevant le saint sacrement le jour de son couronnement* a, si l'on en croit sa réputation, un grand mérite, celui d'offrir une collection de portraits fort ressemblants, ceux du duc de Wellington, du duc de Cambridge, etc. C'est une qualité qu'il nous serait difficile d'apprécier, mais à laquelle nous ne tenons guère, avouons-le franchement. Si nous ne lui en reconnaissions d'autres plus réelles, nous n'en parlerions même pas. Mais il est parfaitement ordonné, sans gêne, sans embarras, sans vaine affectation d'étiquette. M. Leslie aurait pu, comme tant d'autres, moins bien inspirés, tirer un grand parti des robes de cour du cortége officiel; il a préféré reporter

l'effet sur l'ensemble, ce qui était beaucoup plus habile. Voilà quel est, à notre avis, le véritable mérite de l'artiste et du tableau.

Sancho Pança chez la duchesse prouve que M. Leslie peut et doit être autre chose qu'un peintre des cérémonies de la cour. Le futur gouverneur prononce ses sentences avec beaucoup de gravité et de conviction. La duchesse est belle et spirituelle, et ses soubrettes seraient assez pimpantes pour troubler le cœur de l'amant de Dulcinée. J'aime aussi le visage renfrogné de la duègne qui reçut la punition exemplaire que vous savez, lors de sa visite nocturne chez le chevalier de la triste figure.

Cet esprit anglais dont nous avons déjà eu occasion de parler, nous le retrouvons avec tout son charme dans la scène tirée du *Vicaire de Wakefield* et dans l'*Oncle Tobie et la veuve Wadman*. Dans le premier de ces tableaux, toute la famille du vicaire est suspendue à la bouche des deux fameuses princesses-ruolz, lady Blarney et miss Caroline-Wilhelmine-Amélie Skeggs, qui racontent emphatiquement à l'auditoire émerveillé l'histoire de Tomkin, lequel, « tirant son épée, jura qu'il était à elle jusqu'à la dernière goutte de son sang, etc. » Les filles du docteur Primrose et sa femme surtout, — celle-là qui avait si bien choisi sa robe de noce, — écoutent ces balivernes avec une avidité insatiable. M. Burchell est le seul qui se contente de hausser les épaules de temps en temps, en rôtissant ses bottes au feu et en s'écriant à chaque phrase : « *Quelle blague!* » ce qui humilie singulièrement toute la famille du vicaire. Quant à lui, il a l'air incertain, moitié figue, moitié raisin, qu'il conserve jusqu'à la fin du récit, sans jamais rien perdre de sa gravité. Nous avons vu avec plaisir que le peintre n'a pas négligé d'orner l'appartement des portraits de famille du voisin Flamborough, où chacun tient une orange à la main. L'épisode valait la peine d'être conservé.

Il n'est pas une femme qui ne comprenne la comédie qui se joue entre la veuve Wadman et le digne oncle Tobie. Aussi ce tableau jouit-il d'une faveur toute particulière auprès du beau sexe. L'oncle Tobie fume gravement sa pipe au tuyau garni de cire rouge, ayant au-dessus de sa tête son fameux plan de Dunkerque, fixé au mur par quatre épingles. Près de lui est venue s'asseoir tout contre son bras, comme une chatte câline, la jolie veuve Wadman, armée d'un petit air innocent des plus séducteurs. Elle le prie de vouloir bien souffler dans son œil, où quelque moucheron, dit-elle, est venu étourdiment se jeter. Je ne sais ce qu'éprouve l'oncle Tobie, espèce de Lablache plus malicieux que large, en sentant contre sa poitrine le bras de cette mignonne créature qu'il pourrait broyer entre l'index et le pouce. Mais il regarde dans son œil grand ouvert, d'un air bien narquois, et je crains fort qu'en dépit de vos coquetteries, veuve Wadman, l'oncle Tobie, qui n'est pas un sot, ne vous éclate de rire au visage, et n'aille reprendre sa conversation avec le caporal Trim.

M. WEBSTER.

1855.

M. Webster est un des plus charmants peintres de genre que nous connaissions. Interprète de la grâce et du sentiment, il sait donner aux plus petits sujets un attrait dont MM. Landseer et Mulready n'ont pas seuls le secret. Dans un intérieur propre et luisant comme celui d'une cuisinière hollandaise vu par les lunettes de Gérard Dow, une bonne vieille, assise sur une chaise gothique, près de sa Bible anglicane religieusement fermée, dort à moitié en tricotant un bas interminable. Non loin d'elle une faible embarcation va être submergée par les autans furieux. Cela s'appelle les *Vents contraires*. L'Océan est représenté par un baquet à lessive, les vents déchaînés de leurs cavernes sombres ne sont autre chose que le souffle croisé de quelques bambins aux blondes chevelures, et le navire est un pauvre joujou enfantin de liége, de carton et de bois. Si petite taille que puissent avoir les acteurs de ce drame maritime, le désastre n'en est pas moins évident. Déjà les voiles gonflées outre mesure par des impulsions capricieuses, s'en vont rasant les flots, non sans danger. Il est grand temps que Neptune apparaisse et prononce le *Quos ego* traduit par quelque verge maternelle.

Le *Jeu du Ballon* est le plus important tableau de Web-

ster. Nous sommes un dimanche; tout a un air de fête, surtout la nature, qui a revêtu sa robe printanière; les paysans jouent aux quilles ou vont sous la coudrée par couples assortis consulter la pâquerette et « voir la feuille à l'envers. » L'action principale a pour acteurs une bande de gamins échappés au rudiment et aux pensums journaliers, et jouant au ballon avec un entrain qui n'a rien de commandé. C'est à qui l'aura, c'est à qui l'enverra dans les airs d'un coup de poing ou d'un coup de pied qui atteint plus souvent un nez ou une omoplate que la vessie aux bonds élastiques. Quel bonheur d'aspirer l'air à larges poumons loin des pupitres luisants, des grammaires écornées et de l'œil du vieux pédant! Aussi voyez comme ils courent, hurlent et rient aux éclats en se bousculant, se cognant, s'égratignant, se poussant, se roulant le visage dans les orties!

On ne peut rien imaginer de plus doux, de plus frais, d'une poésie plus pénétrante, que les deux portraits placés sur la même toile comme deux effigies sur une même médaille. Quel air de bonté, de douceur, d'indulgence, dans ces deux beaux vieillards, mari et femme, unis dans un même cadre comme ils l'ont été si longtemps dans une existence commune! Quelle belle apologie de l'amour dans le mariage! Qu'ils ont dû être heureux dans le cours de cette longue vie à deux semée de paisibles voluptés et de chagrins qui, partagés, s'effaçaient doucement! Leurs rides mêmes sont belles à voir, car elles n'ont été creusées que par la main du temps, et la douleur n'a pas gravé sur leur visage ses tristes sillons. Il y a là plus que deux portraits, il y a toute une idylle philosophique des plus attachantes et de la plus haute portée.

Combien j'aime moins ce chœur d'église de village, froide réminiscence de Hogarth et de quelques vieux Anglais! J'y vois trop la charge, la caricature bouffonne à la

manière de George Cruikshank, et pas assez le sentiment profond de Webster. A la vérité, les types sont très-variés, très-caractéristiques même, depuis le magister jusqu'à la basse et au serpent; je trouve même beaucoup d'ingénuité dans les figures fraîches des petites villageoises qui mêlent leurs voix enfantines au chœur général; mais dans tout cela, c'est le sarcasme qui domine. J'ai été trop vivement touché de la poésie des deux portraits pour me laisser prendre ensuite à l'appât du grotesque. Ajoutons que dans ce tableau la peinture a beaucoup moins de force, de finesse et de précision que dans le précédent.

PEINTRES DIVERS.

1855.

Nous ne pouvons accorder aux peintres qu'il nous reste à mentionner autant d'espace que nous l'avons fait jusqu'ici pour les célébrités européennes et les talents tout à fait incontestables. Peut-être même ne nous étendrons-nous pas sur eux autant que le demanderait leur mérite; mais, comme nous écrivons spécialement pour des lecteurs français, il nous a paru préférable de leur faire connaître surtout les maîtres plutôt que de toucher un peu à tout sans avoir le loisir de rien approfondir. Remarquons, du reste, qu'à part une secte qui se tient à l'écart et dont nous aurons bientôt à nous occuper, tous les peintres anglais ont entre eux un air de famille très-prononcé qui fait qu'on les distingue à première vue de toute autre école, et qu'en connaissant bien les uns on connaît presque tous les autres. Nous renoncerons donc à la prétention de mettre tous les talents en relief. Si nous réussissons à caractériser l'école, nous aurons atteint le seul but que nous nous soyons proposé.

Dans l'école qui nous occupe, la peinture d'histoire est bien loin d'avoir l'importance relative de la peinture de genre; nous avons déjà eu occasion de nous expliquer là-dessus. Le seul tableau historique qui ait une valeur réelle,

et qui soit véritablement anglais, c'est le *Jugement de lord Russell*, par sir G. Hayter, dans lequel, outre l'expression de toutes les figures, il faut signaler des qualités très-remarquables de composition et de style.

Sir C. L. Eastlake, par sa position de président de l'Académie royale, s'est cru sans doute obligé de se montrer peintre d'histoire et d'exhiber tous ses titres. Ce gentleman a eu grand tort. Il est tout simplement un bon peintre de genre, ni plus ni moins : c'est bien assez. Son *Spartiate Isadas repoussant les Thébains* ne parviendra à émouvoir personne. Ce n'est qu'une imitation très-pâle du style de Poussin, fondu avec la correction plastique de David. Comme toutes les imitations, celle-ci manque d'originalité et de vie. Nous trouvons que le peintre est beaucoup plus vrai et beaucoup plus émouvant dans des sujets d'un ordre moins relevé et d'un style moins ambitieux, tels que la *Fuite de François de Carrare*, les *Pélerins arrivant en vue de Rome*, et même la *Svegliaria*, appartenant au très-honorable lord-maire, et qui représente une mère souriant à son enfant. Dans ce genre anecdotique, qui convient beaucoup mieux à son esprit et à sa main, M. Eastlake déploie un talent véritable. Sa peinture a de la solidité, de l'énergie, quelquefois même de la chaleur, et ses personnages ont beaucoup de naturel et de mouvement.

M. Frost, que nous prendrions volontiers pour un élève de M. Eastlake, peut servir d'exemple pour montrer le danger qui menace l'école anglaise. Ce peintre, en suivant les données de ses compatriotes et en ne s'imposant pas de règles, est tombé dans l'affectation du joli et du maniéré; son genre est mou et lâche; ses corps de nymphes, dont il abuse un peu, n'ont qu'une grâce affadie et sans beauté. Ces remarques s'appliquent à *Una entourée de nymphes et de faunes* et à *Cupidon trouvé endormi par les nymphes de Diane*, tableaux d'une composition faible, et pourtant recherchée,

d'une couleur fausse et terne, sans grande signification, et sans esprit. L'*Ondine dans une grotte marine* ne mérite pas ces reproches. Ici la couleur est limpide, le dessin a de la précision, et, si le tableau n'a pas non plus grande signification, il plaît du moins aux yeux.

Non-seulement M. Maclise, qui peint en même temps l'histoire et le genre, ne s'éloigne pas des traditions de son école, mais on pourrait le prendre, au besoin, pour l'exemple de la manière anglaise poussée à l'extrême. On retrouve chez lui, avec quelques-unes des qualités de ses compatriotes, tous leurs défauts les plus saillants. L'*Épreuve du toucher* ne satisfait à aucune des exigences de la grande peinture. Nous passerons, sans nous y arrêter, à la *Fête de Noël dans le vieux temps*, qui, à défaut d'autre mérite, brille par l'entrain et la gaieté. Le sujet est une sorte de bacchanale diurne, donnée et présidée par le seigneur suzerain dans la grande salle de son manoir féodal. C'est un tableau amusant plutôt qu'un bon tableau. Le dessin y est assez capricieux, et la couleur claire et transparente n'a ni solidité ni profondeur. La perspective aérienne et ombrée n'y est nullement observée; elle n'est figurée que par la diminution et l'augmentation des figures. Tous les personnages ressemblent à des enluminures de missel : on dirait des feuilles de papier peint superposées, et qui vont trembler au moindre vent.

Le tableau de M. Paton, la *Dispute d'Obéron et de Titania*, pour être analysé dans tous ses détails, demanderait une description à laquelle un chapitre entier ne pourrait suffire. Nous n'affirmons pas que ce soit une œuvre parfaite; mais, si répréhensible qu'elle puisse être sous plusieurs rapports, elle fait foi d'une fécondité singulière et même d'une puissance shakspearienne auxquelles nous ne sommes pas accoutumés. Si en effet Obéron et Titania ne forment qu'un groupe sans valeur et sans expression, les nuées innombra-

bles de gnomes, de nains, de sylphes, d'elfes, de fées, qui voltigent tout à l'entour comme un songe, dans les poses, les attitudes, les expressions les plus diverses, les plus étranges, les plus fantastiques, figurant les doux rêves, les cauchemars haletants, tous les caprices, toutes les frayeurs, tous les ravissements de l'amour, choses que la poésie entrevoit à peine et qu'une baguette magique a réalisées sur la toile, témoignent assurément d'une grande variété dans l'imagination de l'artiste : si ce n'est pas là le meilleur des tableaux, c'est du moins le plus surprenant qu'on puisse voir.

M. Ansdell s'efforce de marcher sur les traces de Landseer, et il y marche souvent avec bonheur ; cependant il est encore loin de l'habileté pratique, de la sûreté de pinceau et du talent d'expression qui caractérisent le maître. Les *Bergers rassemblant leurs moutons* ont un grand mérite d'imitation et de composition. Nous en dirons autant des *Chiens de bergers dirigeant des moutons*, surtout en ce qui concerne l'imitation, car la composition n'en est pas tout à fait aussi satisfaisante. D'Ansdell à Landseer, il y a la différence de la vie réelle à la vie idéale, qui n'est pas moins réelle et qui est plus poétique. Le *Tueur de loups* est une grande toile qui ne manque pas de fougue et d'énergie. M. Ansdell a montré par là qu'il n'était pas seulement peintre d'animaux. Son chasseur est bien campé, vigoureusement dessiné, et l'ensemble du tableau a assez de style pour lui donner un faux air de peinture d'histoire.

La galerie anglaise renferme quelques bons portraits, parmi lesquels il faut citer tout d'abord, de sir J. Watson Gordon et de M. Boxall, deux portraits de femmes, qui ont quelque chose de la beauté simple et gracieuse et de la largeur magistrale qui distinguait Lawrence. Le second a un peu plus de mignardise et de coquetterie que le premier. Cette jeune fille, avec ses joues d'un velouté de pêche, son

teint frais et mat, ses mains de patricienne et ses yeux noyés dans le vague, serait une Ophélia beaucoup plus digne de Shakspeare que celle de M. Millais, dont nous aurons bientôt à parler. Sir J. Gordon a encore exposé deux portraits d'hommes d'une touche hardie et vigoureuse, après lesquels nous ne citerons plus que celui de Paganini, par M. Patten, qui brille surtout par l'expression.

De l'aveu de tous les connaisseurs, Stanfield est le premier paysagiste et peintre de marines de l'Angleterre. C'est, du reste, à part toutes les distinctions de genre, un des artistes les mieux doués de ce pays; c'est un de ceux qui ont le plus vif sentiment de la nature dégagée des banalités de la convention. Ses œuvres sont l'expression sincère de la réalité, tout en contenant quelque chose de plus que du réalisme. Un *Dogre hollandais ayant sa brigantine emportée* renferme une scène émouvante heureusement traduite. Les eaux, qui sont imitées avec le plus grand soin, ont, dans leur transparence glauque, beaucoup de vie et de mouvement. On peut en dire autant de la grande marine intitulée le *Fort de Tilbury*, qui est des mieux réussies. C'est un bon tableau, et un tableau intéressant. Dans le *Château d'Ischia vu du Môle*, les eaux sont traitées avec la même supériorité, mais la composition pourrait être plus harmonieuse. Le fort, placé dans un coin, nuit à l'effet. Dans la *Bataille de Roveredo* et dans les *Troupes françaises passant à gué la Magra*, Stanfield élève des prétentions assez justifiées à la peinture de genre historique. Ses épisodes sont bien inventés, et ne manquent pas d'intérêt. Néanmoins ce que nous admirons le plus dans ce dernier tableau, c'est la fidélité minutieuse avec laquelle l'artiste a peint le petit coin de mer qu'on aperçoit, le sable humecté d'eau salée et les lames brillantes qui viennent inonder le rivage.

MM. Cooke et Wilson ont produit aussi de belles marines qui tiennent fort bien leur place à côté de celles de Stanfield. Quant aux paysages, nous n'affirmons pas qu'ils aient été traités aussi bien par les Anglais. Peut-être sont-ils trop éloignés de notre manière de voir et d'interpréter la nature pour que nous puissions les juger en toute impartialité. Cependant nous croyons qu'on pourrait demander, sans trop d'exigence, à MM. Pyne, Tennant et Harding, d'étudier avec plus de soin les arbres, les montagnes et les prés. Il est peu probable que ces choses aient un aspect à part de l'autre côté du détroit, et pourtant nous les trouvons, sur certaines toiles des peintres que nous venons de citer, tout autres qu'elles ne nous sont apparues jusqu'ici. Il est évident que ces artistes, travaillant beaucoup moins en plein air qu'entre les murs de leur atelier, se lancent à toute bride dans le joli, dans la convention, et sont faux par système. Il nous est facile d'en juger par *Heidelberg sur le Neckar*, pays que nous avons vu nous-même, de nos propres yeux vu, et que nous n'avons pas vu le moins du monde sous cet aspect. Nous nous demandons où le peintre a pu prendre cette couleur terne, molle et fade, que la nature revêt peut-être près du *Lac dans le Cumberland* ou du *Collége d'Eton*, mais qui ne convient en aucun cas aux joyeux bords du Rhin allemand. Nous sommes assez disposé à croire que M. Pyne a peint sa *Vue de Heidelberg* d'après quelque lithographie ambulante, sans prendre grand souci de la couleur locale. Cette méthode est assurément très-commode, mais elle n'en est pas plus recommandable.

M. Lee se rapproche plus de la nature, tout en restant fidèle à la convention anglaise. Pour M. Linnell, nous n'hésitons pas à reconnaître que ses tableaux sont d'un maître, si l'on n'y envisage que le dessin et la pensée de l'auteur; quant à l'expression, on trouve que le peintre est vérita-

blement à la hauteur qu'il a cherchée. Malheureusement, ce coloris étrange, qu'ont admis les paysagistes anglais, est toujours là qui nous arrête et nous choque.

En somme, les meilleurs paysages de cette Exposition sont, à notre avis, ceux de M. Creswick, le *Torrent dans les montagnes d'Écosse*, le *Pays de Galles* et les *Averses*, où nous trouvons enfin de la vérité, de la vie, du sentiment. Ses arbres sont de véritables arbres, ses feuilles de véritables feuilles, son atmosphère une véritable atmosphère. Quel est donc le secret de M. Creswick? Si nous l'avons découvert, ce sera la condamnation des procédés habituels des paysagistes de l'Angleterre. C'est que M. Creswick, renonçant à sa qualité de peintre anglais, a fait bande à part et a étudié en même temps la nature et Ruysdaël.

LES PRÉRAPHAÉLISTES.

1855.

Il y a quelques années, on a beaucoup parlé des préraphaélistes anglais, qui voulaient, disait-on, suivre l'exemple des novateurs de l'école de Munich, remonter par delà Raphaël, le corrupteur, jusqu'aux sources de l'idéal et de la beauté pure. Un éditeur allemand fut même chargé de reproduire, par la lithographie et la gravure, dans un ouvrage spécial, les œuvres d'Overbeck, de Schnorr, de Veit et de Schadow les plus propres à servir de modèles et à former des prosélytes. Les résultats de cette tentative ont été, on peut en juger aujourd'hui, tout à fait négatifs. Les préraphaélistes anglais ont fait fausse route.

Il ne faut pas s'en étonner. La direction de l'esprit d'un peuple en fait d'art ne peut guère être l'objet d'un choix raisonné : c'est l'instinct seul qui fait la loi en pareille matière. Autant la voie nouvelle s'appropriait merveilleusement à l'esprit austère des imitateurs allemands, partisans fidèles de l'idée, autant elle devait répugner aux tendances réalistes des artistes anglais. Les uns sont mystiques, les autres sont observateurs. Les mystiques s'associèrent à la pensée de Dürer; les observateurs ne s'emparèrent que des procédés matériels de Jean de Bruges et de Van Dyck. Ces procédés mêmes, ils les ont transformés de manière à les

rendre méconnaissables. La peinture de MM. Hunt et Millais, qu'on nous donne pour le dernier mot du préraphaélisme anglais, ne ressemble à celle d'aucun maître connu. Son seul point de ressemblance avec les peintres antérieurs à Raphaël se trouve dans sa minutie. Du reste elle a un faire à part et en tout point nouveau. Le fini de M. Millais n'est pas le fini de Gérard Dow. Celui-ci était minutieux par amour de la minutie; celui-là a un autre but, aussi évident, qui est de faire illusion. Les préraphaélistes anglais en sont encore au trompe-l'œil. Était-ce la peine pour cela de rétrograder de plusieurs siècles?

La pensée, dans les œuvres de M. Millais, n'a jamais que le second rang. Quand il lui permet d'apparaître, c'est toujours pour être la très-humble servante de la forme et pour se plier servilement à la reproduction matérielle des objets. Le *Retour de la colombe de l'arche*, l'*Ordre d'élargissement* et *Ophélia* sont dans ce cas. Il faut se garder de rien préjuger sur ces titres. Il faut voir les œuvres, qui, en réalité, n'ont aucun sens. Le *Retour de la colombe* n'est pas un tableau, car on y cherche vainement la réalisation du programme. C'est un prétexte à peinture, rien de plus. Nous y voyons en effet deux femmes qui caressent une colombe, et nous mettons les plus pénétrants au défi d'y trouver autre chose. Un titre moins ambitieux eût été de mise. En prenant l'œuvre telle qu'elle est, la première chose qui nous frappe, c'est que l'auteur poursuit, comme les adeptes de son école, une chimère aussi insaisissable que le grand œuvre. Il est clair que l'artiste ne peut arriver à l'illusion complète, à l'image parfaite de la réalité. La convention, quoi qu'on en pense, est rigoureusement nécessaire; marchander est inutile. Pourquoi donc ne pas renoncer volontairement à cette part de réalité que l'art exige qu'on lui sacrifie, quand le résultat est si grand et que le sacrifice coûte si peu?

C'est dans les chairs qu'excelle M. Millais. Par un pro-

cédé qui lui est particulier, et qui consiste dans des empâtements rehaussés d'un pointillé très-varié, il arrive à la représenter avec une vérité étonnante. C'est bien la chair des visages anglais, haute en couleur, abondante et ferme. Le malheur est que les têtes paraissent à peine appartenir aux corps qu'elles surmontent. Ce sont des pièces rapportées. De même des vêtements. L'une de ces deux femmes a sur sa robe, aux reflets violacés, une sorte de chasuble blanche. Cela tranche avec la vivacité d'un morceau de papier blanc qui serait collé sur un fond noir. La raison de ce fait est simple. Copier un objet isolé n'est pas le plus difficile, mais arriver à rendre la nature dans son ensemble, voilà où l'art de ces imitateurs s'arrête. La paille, ou plutôt le foin, que les deux principaux acteurs foulent aux pieds, est ce que M. Millais a traité avec le soin le plus méticuleux. On jurerait que ce sont de véritables fétus emprisonnés entre la glace et le panneau. Mais voyez le beau résultat! la paille fait illusion, et les personnages ne sauraient tromper les regards les moins exercés. Le principal est devenu l'accessoire. Quant à l'expression, il n'en est pas même question.

Même système dans l'*Ordre d'élargissement*. Ici du moins il y a une pensée. Mais, comme toujours, elle disparaît sous l'importance exorbitante des détails. On pourrait dire que le réalisme l'étouffe. Néanmoins c'est surtout dans *Ophélia* que paraissent dans leur vrai jour les écueils insurmontables de cette imitation puérile. Ce tableau est curieux, trop curieux même, car c'est là son plus grand, son seul mérite. Ce n'est pas une œuvre faite d'ensemble, c'est encore un amas d'objets isolés, qui se joignent à peine, et entre lesquels il y aurait à faire un choix sévère. La figure de la jeune fille, figure très-charnue, et qui laisse voir le sang sous le derme, est parfaitement imitée, mais l'air ne circule pas autour de la tête, il n'y a aucune perspective qui

la relie aux objets environnants. Est-elle sur l'eau? est-elle ailleurs? on ne sait, elle ne semble appartenir à rien. Elle est suivie de vêtements légers, qui n'accusent la forme d'aucun corps. Ce corps ne peut pourtant pas être loin, car l'eau saumâtre qui le supporte n'a certainement pas un pied de profondeur. Dans la *Colombe*, les soins du peintre s'étaient portés sur une poignée de litière; ici, c'est sur les feuilles des arbres qui se penchent devant la pauvre Ophélia. Ces feuilles, isolées, sont vraies; mais d'ensemble elles ne signifient rien, et sont d'ailleurs de la couleur la plus fausse qu'on puisse imaginer. Pendant que le spectateur s'amuse à les compter, le cadavre de la jeune fille passe tristement inaperçu. On s'étonne de la patience du peintre; mais la poésie de Shakespeare, qu'est-elle devenue?

M. Hunt est l'*alter ego* de M. Millais; qui connaît l'un, connaît l'autre. M. Hunt paraît cependant se soucier un peu plus de l'expression; mais c'est une expression pour ainsi dire cristallisée, nouvel écueil de ce genre de peinture. Les personnages de M. Hunt ont l'apparence de momies qui, dans leur sommeil séculaire, auraient conservé une attitude expressive. On sent que le rictus est stéréotypé sur leur visage immobile, et que le peintre ne pourrait donner une autre expression à leurs traits. M. Hunt se lance volontiers dans les sujets abstraits. Sa *Lumière du monde* ne s'explique pas très-clairement. Le Christ marche dans les ténèbres, portant à la main une lanterne qui éclaire sa face divine de reflets blafards. Par ce mot de divine, j'entends plutôt ce qu'elle devrait être que ce qu'elle est réellement. Où va le Christ à cette heure de la nuit, avant que le coq ait chanté?—où sa lanterne le guide. Singulière allégorie! Est-ce le Christ, est-ce la lanterne qui est la lumière? Qu'importe? le véritable sujet du tableau, n'est-ce pas pour M. Hunt cet éclairage fantasmagorique et les brins d'herbes qui se croisent sous les pieds du Christ?

Et voilà ce que les préraphaélistes entendent quand ils parlent de la régénération de l'art!

M. Hunt n'est pas, comme M. Millais, le peintre de la chair vive. Son talent pratique, qui, nous le reconnaissons volontiers, est porté très-loin, s'exerce de préférence sur la disposition des ombres et des lumières. C'est encore le principal mérite de *Claudia et Isabella*, deux momies entièrement pétrifiées, malgré leurs gestes, mais parfaitement éclairées, et des *Moutons égarés*, un tableau qui nous mène bien loin de Landseer. Le pelage des moutons y est imité mèche par mèche; les plantes, les fleurs, les papillons, sont traités dans le même goût. L'herbe est d'un vert odieux, mais on pourrait en compter tous les brins. De tous ces enfantillages, il n'y a que l'effet de lumière qui soit véritablement louable. Il est fâcheux qu'il ne serve qu'à éclairer un paysage d'une fausseté de tons insupportable.

S'il faut dire toute notre pensée, les véritables préraphaélistes sont moins MM. Hunt et Millais que MM. Dyce, Cope, Herbert, Dobson et Poole, qui, sans avoir une inspiration beaucoup plus franche, semblent du moins s'inspirer plus volontiers de l'esprit que de la forme des anciens maîtres. Dans ce genre, M. Dyce a exposé une *Vierge avec l'Enfant* qui peut passer pour un des meilleurs tableaux de l'exposition anglaise. Le coloris, excessivement ténu, y a, malgré sa légèreté, quelque chose d'opaque qui ne déplaît pas. Les formes sont d'une sûreté, d'une simplicité qu'on peut à juste titre nommer préraphaélesques. L'Enfant Jésus, que soutient le bras gauche de la Vierge, est hardiment dessiné, sans avoir les formes amples de ceux de Raphaël et de M. Ingres. De la main droite, la Vierge tient un livre sur lequel elle fixe un regard clair et limpide, d'une hardiesse ingénue. Ce tableau nous paraît être de la descendance directe de Pérugin.

Si nous ne nous trompons, c'est à l'étude des magnifiques dessins de Schnorr, sur des motifs de l'Ancien et du Nouveau Testament, que M. Dyce doit l'*Entrevue de Rachel et de Jacob*. Sans copier trop visiblement le genre du compagnon et du rival d'Overbeck et de Cornélius, M. Dyce a puisé chez lui de salutaires enseignements. Son tableau est bien composé et d'un style assez sévère. Il y a beaucoup de grâce dans la pose pudique de la jeune vierge et non moins de sentiment dans le geste plus hardi et plein de désir de Jacob.

Le *Roi Joas lançant la flèche de la délivrance* est d'une rigidité de conception ultra-allemande. C'est une œuvre trop abstraite et trop incomplète. La majorité des spectateurs n'y voit qu'une belle académie, habilement rehaussée de couleurs et représentant un homme qui lance une flèche. Faut-il y voir autre chose? c'est ce que le peintre n'a pas indiqué.

Saint Jean-Baptiste devant Hérode, de M. Herbert, est du même style que le *Roi Joas*, c'est-à-dire que c'est une peinture froide et solennelle qui n'excite que médiocrement l'intérêt. Il en est de même de *Lear déshéritant Cordélia*, du même auteur, et de la *Mort du roi Lear*, de M. Cope. Certes, rien n'est plus émouvant que cette triste histoire du roi Lear, ce père imprudent qui mesure l'amour de ses filles à leurs flatteries et à leurs caresses, et qui meurt désespéré, ayant fait lui-même le malheur de sa vie en déshéritant la pauvre Cordélia, la seule qui fût digne de lui. Eh bien! tous les ressorts dramatiques mis en œuvre par Shakespeare dans ce sombre poëme, ces deux peintres les ont employés presque sans résultats. Ce qui, chez le poëte, était si profondément tragique, est devenu sous leur pinceau morne et languissant. Pourquoi? Est-ce à dire que MM. Cope et Herbert soient dénués de talent? Nullement. Étaient-ils dénués de talent, ces audacieux qui, de nos

jours, *chaussant le cothurne tragique*, essayèrent de recueillir l'héritage de Corneille et de Racine? Non; mais le souffle leur manquait, ce souffle si puissamment original qui animait ces deux grands maîtres, alors que d'un effort simultané ils ressuscitaient pour la France l'ère de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle. Le temps n'était plus à la tragédie; de là, défaut d'inspiration. En Angleterre, le temps n'a jamais été à cette rigidité méthodique qu'exige le préraphaélisme. Elle s'associait parfaitement, au contraire aux habitudes graves, austères et recueillies de la mystique Allemagne. Le préraphaélisme est encore presque aussi florissant à Munich que dans les plus beaux jours de sa renaissance. En Angleterre, il est mort-né. Là-bas, c'est une révolution complète; ici, une comédie qui ne mérite pas le nom d'émeute. Le tout pour une raison bien simple. Une révolution n'est pas l'œuvre de quelques hommes; ainsi entreprise, elle avorte. Pour réussir, il faut un autre élément, infaillible celui-là, autant qu'indispensable : la popularité.

LES AQUARELLISTES.

1855.

Entre l'aquarelle et la peinture à l'huile, chez les Anglais, la différence est à peine sensible. S'ils admettent une barrière entre ces deux genres, il faut reconnaître que tous leurs efforts tendent à en confondre les limites respectives. Nous avons vu que bon nombre de leurs tableaux à l'huile, voire des meilleurs, ceux de M. Mulready, par exemple, semblaient être de véritables aquarelles; c'est au tour de l'aquarelle de marcher sur les brisées de la peinture à l'huile; et cela non-seulement par les procédés matériels, mais encore par le choix des sujets. Tous, si l'on en croit les Anglais, peuvent convenir à la peinture à l'eau comme à tout autre genre; les plus ardus même sont de son domaine, et aucun ne lui est inabordable. Les peintres français ne nous ont pas habitués à de pareilles prétentions; aussi sommes-nous surpris à bon droit en nous trouvant en présence de grands cadres recouverts d'une glace, et représentant des sujets d'histoire peints *of water colours*. Il ne faut pas s'étonner de l'immense réputation des aquarellistes anglais; mais, en constatant leur succès, on est fondé à leur reprocher l'introduction dans la grande peinture d'un genre un peu puéril et quelquefois mesquin. Leur succès est d'ailleurs un succès de curiosité

bien plus que d'estime. On s'étonne, mais on n'admire guère. Les Français ont été bien inspirés, selon nous, en limitant impitoyablement les prétentions de l'aquarelle. Les Anglais, au besoin, nous fourniront des preuves à l'appui de cette remarque.

En effet, c'est bien moins dans la peinture d'histoire que dans les sujets de genre et dans les paysages que les aquarellistes anglais se distinguent, et les plus parfaits ne sont point tant ceux qui, comme M. Hunt, opèrent par un pointillé d'une minutie exorbitante, que ceux dont le pinceau a, comme celui de M. Cattermole, de la hardiesse et de l'ampleur. M. Cattermole, dont la réputation avait déjà depuis longtemps franchi le détroit, met en jeu des procédés d'une simplicité extrême. Au lieu de fondre ses couleurs, il les emploie vierges et les met en harmonie par la juxtaposition. Les contours sont indiqués par une ligne tranchée et distincte, qui ne se perd pas dans le modelé. Procédés d'autant plus recommandables, qu'en même temps qu'ils fixent les limites dans lesquelles il serait bon que l'aquarelle fût restreinte, ils ont encore l'avantage de donner plus de franchise à la touche. Tels sont les *Pèlerins à la porte du monastère*, la *Bibliothèque*, le *Prêche*, la *Lecture de la Bible*. Dans un genre déjà plus relevé, les *Brigands portant à Benvenuto Cellini un de ses ouvrages pour en faire l'estimation*, et *Hamilton de Bothwell Haugh s'apprêtant à tirer sur le régent Murray*, ont de grandes qualités de composition et d'expression. *Sir Biorn aux yeux étincelants* et *Macbeth reprochant aux meurtriers de Banquo la fuite de Fléance*, sont des sujets qui ne conviennent guère à l'aquarelle. L'exécution y est moins habile que dans les tableaux précédents. On y voit plus de recherche et beaucoup moins de caractère.

Dans le paysage et dans la marine, nous avons remarqué des œuvres d'un grand mérite, qui recommandent à l'at-

tention de tous les amateurs les noms de MM. Duncan, Harding, Richardson et Fielding. Ces peintres, en s'attachant à l'expression vraie de la nature, de préférence à l'imitation servile des objets individuels, sont arrivés à des résultats que ne désavouerait pas la peinture à l'huile. Les scènes traitées par eux sont presque toutes d'une grande simplicité et ont de plus un charme exquis. La couleur y est légère, souple, et, chose rare chez les aquarellistes, sans affectation aucune.

M. Tayler, un des talents les plus faciles que nous ayons rencontrés dans l'Exposition anglaise, a grand tort de se restreindre à la représentation de ces chasses à chiens courants avec meutes et équipages dans lesquelles il trouve moyen de faire figurer des portraits de belles dames et de grands seigneurs. Le *Tir au lièvre de montagne*, la *Chasse au faucon*, le *Tir au papegai*, etc., qui se rapprochent quelquefois assez visiblement de la manière de Landseer, sont d'excellents petits tableaux de genre. La peinture de M. Tayler est franche, sans mollesse et très-agréable à l'œil. Il est fâcheux que le peintre ne laisse pas plus souvent à des artistes moins bien doués des commandes telles que *Sir Roger de Coverley excitant sa meute.*

M. Tophan, dont le talent est peut-être plus étudié, choisit mieux ses sujets. La *Diseuse de bonne aventure*, *Rory O'More* et la *Cabane du pêcheur*, sont de jolies scènes, intéressantes et rendues avec finesse. Si nous avions à faire un choix dans les aquarelles anglaises, nous nous arrêterions sans doute au tableau de M. Cox, intitulé les *Funérailles*. Le sujet n'est pas gai, mais il y a dans son exécution quelque chose de vaporeux et de moelleux qui lui donne un certain charme mélancolique et suave. Les effets d'atmosphère y sont rendus avec une *maestria* incomparable. Pour nous, c'est le meilleur morceau de cette partie de l'Exposition. Il a d'ailleurs, comme tableau, le mérite d'être complet

sans sortir des limites qu'impose le genre adopté par le peintre.

Nous avons eu lieu de remarquer combien l'école anglaise montre de faiblesse quand, dans la peinture à l'huile, elle tente de s'élever au niveau de la scène historique. Après ces tristes résultats, n'est-ce pas folie aux peintres anglais de vouloir faire de l'histoire avec un pinceau destiné à l'aquarelle? Nous citons seulement pour mémoire et comme des exemples salutaires d'une ambition déçue la *Bataille d'Aliwal*, de M. Hayes, où le rouge et le blanc des uniformes se disputent un effet puéril; la *Salle d'audience*, de M. Haghe, et les cinq cadres de M. Warren, le président de cette fameuse société de peintres d'aquarelles. Ces artistes et plusieurs autres qu'il est inutile de nommer ont fait preuve d'une immense patience et même d'un talent pratique poussé à la dernière puissance; mais le résultat obtenu nous paraît bien minime en comparaison de tels efforts.

Nous admettons plus volontiers l'introduction, dans l'aquarelle, de scènes de genre historique, telles que le *Jour de Pâques à Rome*, le *Harem d'un bey*, etc., de M. Lewis; *Sébastien Gomez surpris peignant dans l'atelier de Murillo*, de M. Wehnert; la *Soirée au château de Balmoral*, et la *Famille royale gravissant le Lochnagar*, de M. Haag. Mais pour Dieu, messieurs les aquarellistes, à quoi bon cette extrême minutie qui vous réduit à la profession de calligraphes émérites? Comment ne sentez-vous pas qu'en empiétant ainsi sur les données de la peinture sur ivoire, vous vous nuisez plus à vous-mêmes que ne sauraient faire les plus grossières négligences de style, et qu'à ces enfantillages votre art a tout à perdre, rien à gagner?

Somme toute, on ne disputera pas aux Anglais le sceptre de la peinture à l'eau, mais on se gardera bien de le leur envier. En exaltant de parti pris un genre secondaire, leurs peintres se sont lancés tête baissée dans une entre-

prise si hasardeuse qu'elle devait nécessairement avorter. On dit nos voisins très-satisfaits des résultats obtenus. S'il en est ainsi, tant mieux. Qu'ils gardent tant qu'ils le pourront cette heureuse illusion! Mais il est permis de douter que d'autres qu'eux s'y associent avec aussi peu de restrictions. Pour nous, nous serions fort étonné en entendant dire un jour que les aquarellistes anglais ont eu le sort de Saül, fils de Cis, qui, n'étant sorti que pour chercher les ânesses de son père, rencontra un royaume.

ÉCOLE ITALIENNE

ÉCOLE ITALIENNE.

FRAGMENTS.

DRESDE.

MUSÉE.

Titien. — (N° 209). *Vénus.* Coloris léger, délicat, admirable. Elle est couronnée par un Amour et avec raison; car c'est peut-être la plus belle Vénus du monde. Le jeune homme assis à ses pieds tient un livre de musique et chante en s'accompagnant de la guitare. Une sorte de flûte est dans les mains de la déesse.

Le Guide. — (N° 450). Une très-belle *Vénus* sur un lit de repos fait encore un effet magnifique, même après celle de Titien. Nue, sur son séant, et de grandeur naturelle. L'Allemagne est riche en œuvres de ce maître. Ici ce sont surtout des têtes d'expression.

Cignani. — (N° 503). *Joseph.* Couleur très-chaude. La femme de Putiphar a la taille nue, les seins durs, les yeux

et la bouche ardents de volupté. Elle est assise sur son lit et a les genoux couverts d'une draperie bleue à dessins d'or. Pleine de volupté, elle saisit fortement Joseph de ses deux bras. Son corps est tendu. Lui, se fait de ses bras comme un rempart, et penche sa tête en arrière, les yeux au ciel. Il n'a pas un moment d'hésitation; je crois que c'est un tort. Le sujet aurait peut-être un peu moins de vérité, mais l'action y gagnerait. La peinture comme la poésie a des licences, non-seulement pardonnables, mais quelquefois nécessaires.

Franceschini. — (N° 505.) *Madeleine repentante.* Admirable composition de Franceschini. Madeleine est assise et laisse tomber ses vêtements. De saintes femmes la soutiennent. Poitrine nue, profil incliné en arrière. Ses cheveux blonds font briller son teint. Vêtements soie et or. A ses pieds des bijoux épars et un miroir brisé. Grandeur naturelle. La pose est admirablement harmonieuse. La tête et la poitrine d'un coloris solide qui tient le milieu entre Corrége et le Guide. Les formes, très-belles, sont supérieurement modelées. La tête d'une des femmes qui soutiennent la Madeleine est éclairée à la Corrége. C'est une tête jolie, fine et spirituelle. Les deux autres sont inférieures.

Salvator Rosa. — (N° 528). Quand la peinture ou la musique arrive à vous faire oublier ce que vous voyez ou ce que vous entendez pour vous laisser tout entier à l'émotion qu'elles inspirent, on peut dire que l'artiste est arrivé à la perfection. C'est ce qui a lieu non-seulement dans la *Tempête nocturne* de Salvator Rosa, mais dans presque tous les tableaux de ce maître, et c'est ce qui en fait un des poëtes les plus puissants de l'Italie.

BERLIN.

MUSÉE.

Corrége. — (N° 216). *Jupiter et Io.* La perle du musée. C'est le plus beau des beaux Corrége que j'aie vus. Je le connaissais déjà par la gravure. Mais il faut le voir. Il n'est pas de graveur capable de rendre ce qu'il y a de grâce, de mollesse, d'abandon et de volupté dans ces yeux noyés de langueur, dans cette bouche où tout ce qui reste de forme est absorbé par un sourire. Le sujet était épineux : exprimer la jouissance charnelle. L'artiste a trouvé le moyen de tout oser en enveloppant, de concert avec la mythologie, son dieu d'un nuage. Les chairs sont moelleuses. Seulement la couleur a tourné au vert noir. La *Léda* est aussi un magnifique tableau, mais celui-ci est divin.

Raphaël. — (N° 247). *La Vierge et l'Enfant.* Qualités extraordinaires de dessin, de beauté et même d'expression. La couleur seule déroute. Le modelé est d'une perfection inouïe. La lumière tourne autour, comme autour d'une statue d'ivoire. L'enfant assis sur les genoux de la Vierge présente au petit Jean une inscription : *Ecce agnus Dei.* Un autre enfant est à droite. Une robe rouge, avec un manteau bleu devenu vert foncé. C'est bien là le style de Raphaël, mais je croirais volontiers que ce n'est qu'une copie

parfaite. Au reste, tout ce qui est ici sous le nom de Raphaël ne me semble pas authentique.

Jules Romain. — (N° 279). *Deux amants surpris par une vieille.* Aspect peu agréable. Quelque chose de David. Il y a trop d'effets de dessin et trop d'effets de couleurs. Les deux figures qui se touchent n'expriment guère que l'ennui. Le plus grand mérite de ce tableau, pour certains amateurs, est d'être extrêmement indécent. Ce serait une étude parfaite. C'est un laid tableau.

Titien. — (N° 166). *Portrait de sa fille Lavinie.* C'est le plus célèbre des Titien qui soient ici. La tête et les mains sont parfaites de coloris et de forme. D'un blond doré. Elle porte un diadème dont la couleur jaune s'unit admirablement avec les tons des chairs et de l'ensemble. Taille et bras gros et courts. Corbeille de fleurs et de fruits soulevée dans ses mains. Si la Lavinie n'était que dessinée, elle serait monstrueuse. Le coloris tout écaillé montre de temps en temps un fond noir, et pourtant il est impossible que l'effet ait jamais été plus fort. On voit la chair palpiter. Titien a du bonheur en Prusse. Il y a encore à Sans-Souci deux autres tableaux de lui, parmi lesquels une *Cène :* deux chefs-d'œuvre.

ROME.

GALERIE DORIA.

Giorgione. — Un portrait sans nom. Chef-d'œuvre à comparer au Velasquez de la même galerie. Malheureusement très-endommagé par le temps et indignement restauré. Jeune homme brun, teint clair, moustaches naissantes, longs cheveux noirs et toque noire. Cou nu. Les épaules couvertes d'un vêtement brun laissent voir un peu de linge. Il n'y a plus que la figure; le fond, qui était vert brun, a perdu toute sa valeur. La tête, à demi tournée, regarde en souriant par-dessus l'épaule droite. Finesse du regard et du sourire, et surtout finesse de la coloration. Tout fait songer aux douceurs de coloris de Corrége, de Murillo, plutôt qu'aux tons mats de Titien.

Mazzucchelli. — Aucune Vierge de Raphaël ne saurait faire éprouver un plaisir plus désintéressé que cette *Sainte Famille*. Elle est placée dans un coin assez obscur de la seconde salle. Rien n'attire l'attention sur elle, pas même le nom de son auteur, qui m'est inconnu; j'imagine que c'est un Florentin. Elle a toute la fine délicatesse, l'élégance exquise des bronzes florentins. Elle paraît, du reste, être l'ouvrage d'un sculpteur-ciseleur. Il y a, dans le costume de la Vierge, surtout dans son corsage et dans sa coiffure, beaucoup de la sculpture de la Renaissance, de Jean Goujon, de Benvenuto Cellini, du Primatice. La

robe de la Vierge est d'un rouge rose à reflets blancs ; elle est attachée à la ceinture par un large ruban ou courroie qui remonte entre les seins et entoure le cou. Autre draperie d'un jaune gris autour du cou. Une troisième, grise, sur les genoux. Toutes ces draperies sont d'un style aussi pur que le visage de la Madone. Traits fins et purs, modelés avec précision, mais sans sécheresse. Le relief du visage affecte une rigueur sculpturale, et cependant il est obtenu avec des ombres et des clairs très-légers, sans empâtements. Transparence qu'on trouve quelquefois chez le Vinci, moins souvent chez Raphaël. La joue est modelée d'une manière étonnante ; le cou extraordinairement diaphane, sans ombre, presque comme un Corrége ; les cheveux roux et minutieux, relevés en nattes sur le derrière de la tête avec une coiffure de rubans. La figure a trop de physionomie pour n'être pas un portrait, et certes l'original était supérieur à la Fornarine. Assez de ressemblance avec Jeanne d'Aragon. L'expression du visage est moins l'amour maternel qu'une sorte de respect un peu craintif, mais mêlé de beaucoup de sollicitude. L'enfant sur les genoux de la Vierge, qui ose à peine le toucher du bout de la main droite. L'autre main, qui tient un livre, est moins exactement moulée, moins pure de forme que le visage L'enfant n'est pas le *bambino* vulgaire. C'est un petit Jupiter au corps très-ferme. Il regarde sa mère dans les yeux et l'écarte de la main gauche plutôt qu'il ne la caresse. Saint Joseph, dont la tête seule paraît dans un coin du cadre, regarde la Vierge avec tristesse : figure intelligente et pensive. A droite, figure toute bouffie du petit saint Jean, qui regarde avec émerveillement par-dessus l'épaule de la Vierge. Jésus étalé sur un coussin a tout le corps en relief. Comme la Vierge, il est peint très-légèrement avec des ombres presque nulles, et néanmoins le relief est irréprochable.

FLORENCE.

GALERIE DES OFFICES.

VESTIBULE.

Michel-Ange. — J'attendais mieux de ses grandes œuvres sculpturales. Son *David* colossal n'est qu'une académie bien réussie. Il n'a pas même l'originalité du petit *David* en bronze de Verrocchio ni surtout de celui de Donatello. Même remarque pour le *Bacchus*. On ne peut lutter avec l'antique qu'en changeant de moyens. Cependant on voit bien que le sculpteur a voulu exprimer le commencement de l'ivresse. *Adonis* est plus remarquable comme étude anatomique. Son *Brutus* ébauché a grand air. Son *Faune* édenté est insignifiant.

TRIBUNE.

André del Sarto. — *Madone entre saint Jean l'Évangéliste et saint François.* Ce saint paraît être la même personne que le moine de la *Madone* du dôme de Pise. Saint Jean écrit sur son livre ouvert. Il a moins de jeunesse, d'harmonie tranquille que celui de Pise, mais plus d'expression dans la physionomie. Du reste, mêmes qualités, même morbidesse. La figure de la Vierge paraît être aussi la même qu'à

Pise. Ses yeux sont baissés et d'une main elle soutient le *bambino* nu. Sur ses genoux reposent les tablettes que le *bambino* tient sous ses pieds. Par son élégance attique, cette figure pourrait être attribuée à Raphaël. C'est un beau petit Jupiter, admirable de modelé. La main qui tient les tablettes est exquise. Au pied du tronc, on remarque un autre enfant avec des ailes.

Raphaël. — La divine *Fornarine*. La tête, de trois quarts, est un peu penchée à droite. Elle regarde le spectateur de ses doux yeux bruns, d'une nuance un peu plus foncée que les cheveux. Ceux-ci sont d'un roux vénitien qui touche au brun. Elle a, comme diadème, une petite branche de myrte ou de buis dont les rares feuilles ressortent à peine. Le nez est aquilin ; la bouche, à peine souriante et de la forme la plus pure. Les joues pleines, le menton et le cou, ainsi que la main et le bras, d'un galbe parfait, annoncent la beauté dans tout son développement : c'est une femme de vingt-six ans, d'une riche nature. La poitrine est peu accusée, plutôt même dissimulée par le bras droit qui ramène les fourrures et qui me paraît bien celui d'une Transtéverine. La main bien ronde et potelée est d'une boulangère qui ne s'occupe pas beaucoup de son état. Son corsage de velours gris-bleu sans manches monte jusqu'à la moitié du sein. Une chemise plissée reste ouverte carrément sur le col. Sur aucun autre tableau de Raphaël la patine du temps n'a répandu une harmonie aussi suave. Ce portrait n'a pas vieilli, il a mûri : il est à point. Ses joues colorées se détachent avec éclat sur un fond vert très-sombre. Rien de sec, de dur, de pénible dans le coloris. Tout, au contraire, y est d'une finesse, d'un moelleux, d'une délicatesse à faire envie à toutes les femmes. C'est un portrait fait avec amour. L'ombre des cils de l'œil gauche sur la joue est une ombre amoureuse. Ce coloris

semble peut-être un peu uniforme quand on vient de regarder un magnifique portrait de Van Dyck, mais combien le procédé de Raphaël est plus grand, plus naturel, plus antique, plus monumental!

— *Saint Jean-Baptiste.* Ce tableau, comme la *Fornarine*, est de la dernière et de la meilleure époque de Raphaël. Entier développement. C'est une statue antique dans le sentiment moderne. L'enfant nu n'a pour se couvrir qu'une peau de tigre. Membres un peu trop forts pour un enfant de quinze ans. La figure a déjà un peu de cette précision, je dirais presque de cette dureté sculpturale de quelques figures de la *Transfiguration*. Ses yeux fixes, sa bouche ouverte, font songer aux masques antiques. A cette époque évidemment Raphaël était plein de l'antiquité.

— *Madone au chardonneret.* Admirable variante de la *Belle jardinière*. Moins charmant pourtant. La figure et les cheveux de la madone du blond le plus clair, manquant d'opposition, paraissent jaunes. Elle est assise et tient un livre ouvert. Debout, devant ses genoux, les deux bambins. Saint Jean, avec une petite peau nouée à sa ceinture et une écuelle à la hauteur du cou, présente à Jésus un petit chardonneret, qu'il caresse en se retournant. Jésus est moins beau.

— *Jules II.* Ne vaut pas celui de Naples. Il ne faut pas penser, en le regardant, à *Innocent X*, de Velasquez. On le trouverait encore plus dur.

— *Madeleine Doni.* Clair et sec comme un Masaccio pour la couleur, ce qui indiquerait la première manière du peintre, mais dessiné comme il l'aurait pu faire dans la troisième.

Michel-Ange. — *Madone* assise à terre sur ses talons. Tête de trois quarts. Les bras sont levés au-dessus de l'épaule droite pour prendre l'Enfant Jésus que soutient par derrière saint Joseph. Le petit saint Jean, avec sa croix de roseaux sur l'épaule, assiste en souriant à ces jeux. Au fond, des hommes nus, des pêcheurs sans doute, se tiennent assis ou appuyés sur une balustrade en pierre, derrière laquelle on aperçoit la mer. Cette Madone est très-probablement de la grande jeunesse du maître. Elle sent encore l'école de Ghirlandajo. Si celle qui était à Manchester est authentique, elle est d'une époque postérieure. Ici les plis des vêtements ont bien cette cassure savante, quoiqu'un peu sèche, de l'école florentine, mais ils n'ont pas cette apparence sculpturale qui était un des plus solides certificats de celle de Manchester. Autant qu'il m'en souvient, le coloris est aussi beaucoup plus rude et beaucoup plus primitif. Dans ce tableau-ci les contours sont indiqués par une ligne que le modelé puissant des bras et en général de toutes les parties charnues permet de rendre moins âpre et moins inflexible. Cette ligne, toujours très-pure et très-savante, a pourtant encore quelque chose de sculptural. En s'associant à ce modelé dur, mais irréprochable, des bras, elle leur donne l'apparence de bronzes antiques ou plutôt un relief analogue au leur. J'ignore si on a des preuves matérielles de l'authenticité de ce tableau, mais bien des raisons ont dû la rendre présumable. A une époque où on peignait si mal, quel autre que Michel-Ange eût pu dessiner aussi bien? Les statuettes florentines de bronze n'ont rien qui approche de la perfection plastique des pêcheurs du fond. Ils valent vraiment des statues antiques. Les Bacchus, les Apollons, les Hermaphrodites n'ont rien de plus pur et de plus attique. Le mouvement un peu forcé de la Madone est bien aussi dans le génie du maître. On en retrouverait des souvenirs dans

le plafond de la Sixtine. Jésus est le petit Bacchus porté sur les épaules du vieux Silène. En présence de ce tableau, on se rappelle et on comprend le mépris de Michel-Ange pour la peinture à l'huile.

Titien. — Rien à ajouter à ce que tout le monde sait de ses merveilleuses *Vénus*, sinon quelques réserves au sujet de la beauté sans expression et des craintes à exprimer en voyant ces plaques jaunâtres de vernis qui tachent en tant d'endroits les chairs des déesses. Quel bonheur si on pouvait les enlever ! Quel crime si on le tentait ! *Vénus et l'Amour* vaut la *Vénus au petit chien*. La draperie sombre sur laquelle elle est couchée, le rideau au-dessus d'elle, etc., tout cet encadrement lui donne un relief étonnant. Tout cela tourne de la manière la plus voluptueuse. Peinture ferme et chaude, mais figure trop noire : n'est pas faite avec amour comme ce beau corps. L'autre est sur une draperie blanche, ce qui a obligé le peintre à des prodiges d'harmonie.

Le Parmesan. — *Sainte Famille*. Placée au-dessus de la *Fornarine*. Excellente toile. Délicieuse petite tête de Vierge, jeune et naïve mère de famille ! Il se peut qu'elle n'ait rien de divin, mais quel sentiment de maternité ! Les deux enfants s'embrassent sur ses genoux. A côté, sainte Catherine, blonde comme les blés, et un saint beaucoup trop grand, en désaccord avec les autres figures. Exécution charmante. Les mêmes effets de lumière que Corrége, mais cette lumière est à la fois moins suave et moins mystérieuse.

Corrége. — *La Vierge adorant l'Enfant Jésus* est trop admirée de confiance. Tête beaucoup trop forte. Le reste du corps ne se fait pas sentir sous les vêtements. La figure, malgré le sourire connu, (qui du reste n'est pas ici à sa

place) est insignifiante. Ses mains en fuseaux sont détestables. Ici Corrége est au-dessous de lui-même.

— *Fuite en Égypte.* Coloris charmant; mais la composition est banale, et la figure principale, celle du moine, sans intérêt. Rien à dire de la *Tête de saint Jean.* C'est un beau morceau de peinture, mais un sujet à cacher.

Sculpture. — On ne peut quitter la Tribune sans admirer à leur tour trois des chefs-d'œuvre de sculpture qu'elle possède : le *Rémouleur*, bien connu, les *Lutteurs* et la fameuse *Vénus* avec son Dauphin chevauché par deux amours. Cette Vénus, dite de *Médicis*, marque le point où le joli donne l'illusion du beau. Le Bernin a très-sottement faussé la note en enchérissant sur le joli par le menu et le précieux. Ces mains contournées, avec des doigts en fuseaux, ne sont pas évidemment de la même femme que les pieds. Quoique mignonne, la tête a pourtant gardé le caractère monumental de la beauté antique. C'est largement taillé. La finesse, la délicatesse sont dans l'ensemble. Les statues antiques, n'étant pas destinées à des boudoirs, n'ont pas été faites pour être vues à la loupe. Aussi les ravages du temps sont-ils insignifiants auprès des ravages de la main des hommes. Pour un œil exercé, il suffit de voir n'importe quel trait de la figure, je puis dire n'importe quelle mèche de ces cheveux aux tresses fondues, pour voir que les mains ne sont pas du même ciseau. Du reste, elles seraient mauvaises partout. Doigts raides, trop minces et sans naturel : du son dans une paire de gants.

SALLE DE L'ÉCOLE FLORENTINE.

Bronzino. — *Descente de Jésus-Christ aux Limbes.* Le chef-d'œuvre de Bronzino est un chef-d'œuvre à la glace. Tous

ces corps, en général très-bien modelés, sont ternes et blafards. L'abus de la lumière fait qu'il n'y a pas de lumière. Du reste autant de froideur dans la composition que dans le dessin et le coloris. Nul élan, nulle inspiration ; nudités inutiles au sujet. Quelques figures remarquables qui regardent en face paraissent des portraits. Ève est très-belle, mais il est absurde de dire qu'elle rappelle la Vénus de Médicis.

Léonard de Vinci. — *Tête de Méduse.* Tête coupée, à terre. Les serpents se déroulent en gémissant sur le sol. Autour d'eux, les crapauds et les lézards viennent regarder avec curiosité. Grand caractère de cette tête. Belle d'une beauté mâle. N'était effroyable que par l'expression. Maintenant gémissante, bouche ouverte, yeux brûlés de larmes, souffrance sans grimace.

SALLE DES DESSINS.

Michel-Ange. — C'est ici qu'il faut venir admirer ses dessins. Rien qui frappe davantage. Une *Sibylle* hurlant, la gueule ouverte, les yeux hors de leur orbite. Dessin extrêmement fini. Relief du bronze. A côté, des figures d'une beauté saisissante. Plusieurs études de femme, avec une sorte de turban asiatique, d'une largeur sculpturale étonnante. *Fortune* à cheval sur sa roue. La figure est très-fine et très-délicate ; mais ce qui est étudié avec un soin et une sûreté anatomique dont on n'a pas d'idée, c'est le sein, l'estomac et le ventre. A partir de là une draperie. L'autre tête, l'*Asiatique*, se retrouve étudiée de profil dans un autre cadre, avec le sein nu, soutenu par la ceinture. Chevelure très-curieuse. Peut-être est-ce cette étude reproduite sur plusieurs types qui a servi à une composition à la plume, aussi finie qu'une gravure qui se trouve dans le cadre sui-

vant. C'est une femme assise, la tête de profil, tenant à la main et regardant un objet qui semble une espèce de miroir. Près d'elle un bambin nu attire un autre bambin qui se cache la figure et regarde à travers les trous des yeux d'un masque d'homme renversé.

ÉGLISE DE L'ANNUNZIATA.

André del Sarto. — Les fresques d'André del Sarto à l'Annunziata ne donneraient pas à elles seules la mesure de son talent. André est surtout un coloriste de premier ordre et un dessinateur d'une grande distinction. Il est moins magistral dans la composition. Or les avantages du coloris sont en grande partie perdus dans la fresque, dont il était d'ailleurs peu coutumier. Reste le dessin, qui est toujours noble et sévère. Lesueur, s'il eût pu visiter l'Italie, eût admiré ces fresques, qui rachètent par leur austère simplicité les qualités qui leur manquent. Dans *Saint Philippe faisant descendre la foudre*, celui des moines qui tourne le dos est du plus grand style. Dans la *Naissance de la Vierge*, il n'y a qu'à louer. La composition est excellente, le dessin pur et correct. Qui connaît bien les tableaux d'André del Sarto, voit du premier coup d'œil toutes les intentions du coloriste. Les indications lui suffisent pour découvrir la série de nuances qui auraient été obtenues à l'huile, et il peut ainsi restituer par la pensée le tableau tel que le peintre l'avait rêvé.

BOLOGNE.

PINACOTHÈQUE.

Raphaël. — (N° 152). *Sainte Cécile.* Le Parmesan, qui est à côté, l'emporte par la science des reflets et des nuances du clair-obscur, surtout dans la figure de saint Jean. Mais Raphaël l'emporte sur le Parmesan et sur tous les savants bolonais par la belle simplicité de la composition et la pureté du dessin. La sainte qui tient le vase n'est pas très-intelligente, mais sa tournure est tout antique. Le saint, armé d'une épée, a cette admirable prestance des Évangélistes de Dürer à Munich. Sa draperie rouge est d'un grand effet. Superbe pose. Appuyé sur l'épée, la tête penchée, plutôt pensif qu'écoutant. Sainte Cécile, les yeux levés vers le ciel, écoute l'harmonie divine du chœur des anges; elle laisse pendre une miniature d'orgue au bout de son bras. Les instruments de musique aux pieds de la sainte sont d'une exécution qui eût ravi Chardin. Du reste, toute l'exécution est excellente. Il faut regarder longtemps pour apprécier cette perfection.

Francia. — (N° 78). *La Vierge et l'Enfant.* Peut-être le chef-d'œuvre de Francia. Madone assise sur son trône et tenant le *bambino.* Robe violette, manteau bleu qui couvre la tête, les épaules et descend jusqu'aux pieds. C'est de cette

manière que les femmes de Bologne portent encore aujourd'hui le châle en guise de coiffure. Tout autour, des saints. Jean à gauche, Sébastien à droite, Georges au fond, saint Bruno, un évêque et une religieuse. Un donateur à genoux. Au pied du trône, un petit ange mignon pince de la guitare. En somme, beaucoup d'analogie avec le Pérugin. Cependant le Francia est plus avancé et moins hiératique.

— (N° 81). *La Vierge et des Saints adorant l'enfant Jésus à Bethléem.* Tableau remarquable. Détails d'exécution qui battent le Pérugin à plates coutures. Mais Francia n'a pas formé un Raphaël, et les seuls de ses élèves qui aient laissé un nom ont imité le Sanzio. Ce tableau-ci a été beaucoup trop lavé. Il a un peu perdu à cette périlleuse opération; il en paraît plus dur. Au fond, Francia a sculpté un paysage tout bolonais avec les Apennins et des tours carrées et crénelées. Ce qu'il y a de plus remarquable dans le tableau, c'est le berger debout, à droite : très-belle jeune tête toute moderne, vraie et vivante, couronnée de lauriers (un donateur sans doute). Cheveux faits à l'épingle, superbe draperie et magnifique carnation des jambes.

Prosper Fontana. — (N° 74). *Mise au tombeau.* Excellent tableau, d'un très-grand et très-pur style. Dessin déjà très-savant et encore très-sévère, bien loin de la facilité stérile qui va bientôt remplacer l'étude consciencieuse dans l'école éclectique des Carraches. Le dessin a presque autant d'ampleur que celui de Raphaël dans la *Transfiguration.* La couleur est restée, non pas primitive ni sèche, mais sobre, d'une sobriété mâle que je souhaite aux Allemands. Les figures ont beaucoup d'expression, sans rien de forcé. Saint Jean, accroupi au bout du tombeau et tenant les pieds du

Christ, est digne de Raphaël. Les bras sont admirables. Sur le premier plan, les instruments de la passion. Au fond, paysage.

Le Guide. — (N° 135). *Massacre des Innocents.* D'un style tel, que je souhaiterais pour Poussin qu'il se fût toujours soutenu à cette hauteur dans ses grands tableaux. Beaucoup d'analogie, pour le mouvement, avec l'*Enlèvement des Sabines*. Coloris bien plus chaud, dessin beaucoup moins trivial que d'ordinaire. Même remarque pour cette gigantesque scène du Calvaire, où les oppositions d'ombres et de lumières sont encore beaucoup plus fortes. Cela donne beaucoup de relief et de vie à chaque personnage, et sauve ainsi de l'ennui cette grande machine à trois compartiments. Décidément Le Guide me cause ici des surprises. Il est vrai qu'il brille dans le royaume des aveugles. Il faut pourtant convenir que ces Bolonais, lui surtout, sont d'admirables praticiens. Voyez dans le tableau voisin le front et les mains de Charles Borromée. Quelle étude dans chaque fibre des chairs! Quel relief effrayant tout cela prend, grâce au clair-obscur! Voyez aussi comme est modelé le bras gauche de saint Procule, comme est peint le manteau rouge tout brodé d'or de saint Pétrone. Admirez enfin le sévère et correct dessin du Christ étendu, des anges qui pleurent et de la Madone.

Louis Carrache. — (N° 42). *La famille Bargellini adorant la Vierge.* Il a fallu un grand talent pour que tous ces portraits de famille finissent par faire un bon tableau et un tableau intéressant. Les figures rachètent en physionomie ce qui peut leur manquer en beauté. La Vierge et l'Enfant ont un air originalement gracieux qui frappe. Au-dessous, la Madeleine qui présente le vase se détache en profil avec un éclat magique. Les moines sont pleins de

caractère. Anges très-légers. Au fond, les tours de Bologne. A tout prendre, excellent.

Augustin Carrache. — (N° 34). *Communion de saint Jérôme.* A été copié par le Dominiquin. Même pose, même costume des deux principaux personnages, même architecture, mêmes anges du plafond. L'autre est plus limé. Mais quand on a vu celui-ci, on trouve que ce n'était pas la peine de faire l'autre.

— (N° 35). L'*Assomption* est conçue et exécutée avec beaucoup d'esprit. La Vierge est enlevée par une ronde d'anges grands et petits. Les apôtres, rangés autour du cercueil, en voient sortir une figure ailée qui s'en va à tire-d'aile rejoindre ce groupe charmant.

Annibal Carrache. — (N° 38). *Assomption*, qui ne l'emporte pas beaucoup sur celle de son frère. *Sainte Famille*, où plusieurs saints, qui paraissent être les protecteurs de la ville de Bologne, sont agenouillés. Belles têtes, très-spirituelles, vivantes et pleines de relief. Annibal a ici plusieurs bons tableaux. Cependant Augustin est peut-être en somme le plus estimable des trois Carraches.

Le Dominiquin. — (N° 206). *Martyre de sainte Agnès.* En haut, la sainte est reçue dans le ciel par Jésus, porté avec le père sur un nuage bordé d'anges. En bas, le bourreau lui plonge un grand couteau dans le sein, en la tenant de l'autre main par ses cheveux dénoués. Les assistants paraissent étonnés. Ils sont ou mauvais, ou ordinaires. Le bourreau a une pose ridicule. La sainte seule est admirable ; ses petites mains fluettes sont autrement vraies que celles du Christ. Expression excellente. Pourtant, tableau ennuyeux.

— (N° 208). *Martyre de saint Pierre de Vérone.* Au moins aussi théâtral que le précédent, quoiqu'il n'y ait que trois personnages. Le moine blanc qui s'enfuit avec son manteau noir au vent, et le bourreau avec son haut-de-chausses à crevés sont beaucoup trop risibles. Une chose sauve le tableau, l'expression saisissante du visage des deux moines. Leurs gestes seuls sont ridicules.

— (N° 45). *Naissance de saint Jean-Baptiste.* Belle composition qui a beaucoup noirci. La meilleure partie est en l'air. Les anges qui encensent sont d'une grâce, d'une beauté délicate, d'une finesse de coloris qu'on pouvait croire inconnues à ce peintre ordinairement si lourd.

Tiarini. — (N° 182). *Pietà.* Excellent. Larges draperies. Composition simple et noble. Beaux détails. Têtes de saint Jean et de Marie-Madeleine très-savamment modelées, aussi bien dans les ombres transparentes que dans les parties éclairées. Peut-être trop d'oppositions de lumière. Mais au moins ce n'est pas, comme chez Le Guerchin, une lumière factice.

Le Guerchin. — Ici, comme partout, beaucoup de toiles de ce peintre, et presque toutes assez mauvaises. Cependant, il y a dans son *Saint Bruno* un petit moine au fond qui est délicieux.

— (N° 12). *Saint Guillaume.* Vaut mieux, je crois, que la *Pétronille* elle-même. Il est très-soigné, fait avec une bonne intention et réussi. La Vierge qui apparaît en haut est vue de profil et sort complétement de toutes ces apparitions de Madones, dont les Bolonais font un si ennuyeux abus. Admirablement éclairé, mais à la lampe. Pose gracieuse de la femme qui tend la croix à baiser. L'évêque et le soldat qui cause avec un moine sont excellents.

Lavinia Fontana. — (N° 75). *Saint François de Paule.* Déjà pleine décadence. Élève des Carraches, gâtée par eux. Elle veut être coloriste, elle l'est en effet; mais les graves qualités de son père sont bien émoussées. Le dessin n'a plus cette fière précision; il est devenu mou; il est noyé dans une couleur douce et molle comme celle de l'école de Parme, plutôt que brillante comme celle des Vénitiens.

APPENDICE

APPENDICE.

LE CHEVALIER DELATOUCHE.

1857.

Le temps est aux monographies. A Paris, comme dans les provinces, on fouille, on compulse les archives ; chaque pays fait l'inventaire de ses richesses ; les vieilles renommées sont discutées ; les célébrités oubliées sont de nouveau mises en relief, et tel qui dormait dans un oubli profond se voit tout à coup tiré des ténèbres. De toutes parts en un mot les vieux morts se réveillent, non sans gloire pour la ville qui les a vus naître.

Au commencement du siècle, le nom de l'artiste dont nous allons nous occuper était encore très-connu. Aujourd'hui, personne ne songe plus à lui, et la raison en est simple : Paris absorbe tout, Paris est le centre où toute gloire aspire à converger, parce que toute gloire en rayonne. C'est là que tout talent nouvellement éclos porte les yeux, parce que toute statue y trouve un piédestal. Être célèbre à Paris, c'est être célèbre dans le monde entier. Chacun le sait et chacun veut en profiter. Heureux ceux qui peuvent y arriver. Mais malheur à celui que sa destinée

condamne à la stérile admiration de sa ville natale ou de sa province. Une célébrité locale est si peu de chose pour un artiste! Pendant sa vie, l'estime de ses compatriotes ne le met pas à l'abri de l'envie. Il a tous les déboires de la célébrité sans en avoir aucune des jouissances. Sa réputation, qui ne peut suffire à une ambition légitime, est juste assez grande pour lui attirer des ennemis : triste résultat de longs et souvent bien pénibles efforts. Il meurt, l'envie s'arrête au seuil de sa tombe, mais ce n'est que pour faire place à l'oubli.

Tel a été le sort du chevalier Delatouche. Son talent, confiné dans une ville de province, a eu assez de puissance pour enfanter des chefs-d'œuvre. Des récompenses honorifiques vinrent l'y trouver et sa modestie s'en contenta. Quelques années plus tard, la renommée, qu'il n'avait pas enviée, l'abandonna. Son nom, donné par hasard à une rue, ne réveille plus aucun souvenir aujourd'hui. C'est à peine si de rares érudits se rappellent que ce nom a été célèbre; et son buste, inauguré avec quelque solennité, n'est plus qu'un monument qui atteste le peu de solidité des gloires provinciales.

La date de la naissance de Delatouche et la plus grande partie de son existence nous sont inconnues. A peine est-on sûr que ce soit Châlons qui lui ait donné le jour. Ce n'est donc pas, à proprement parler, sa biographie que je vais essayer de tracer, mais bien plutôt une appréciation de son caractère et de ses ouvrages. J'ai divisé mon travail en trois parties. Dans la première, je parlerai de sa vie privée; dans la seconde, de ses idées sur l'éducation, la philosophie, la religion, la littérature, et de ses essais poétiques et littéraires; enfin, dans la troisième, j'apprécierai les canons qu'il a composés pour Notre-Dame de Châlons et ses sentiments en matière d'art.

En 1844, M. Bigault de Fouchères, notaire à Vassy, qui

venait de recueillir dans les papiers de sa famille une certaine quantité de pièces autographes du chevalier Delatouche, s'empressa d'en faire hommage à la Société d'agriculture de Châlons, dans l'espoir que ces pièces pourraient contribuer à faire mieux connaître la vie et les talents d'un artiste distingué. Ce dépôt, qui nous est précieux à plus d'un titre, n'a pas eu, jusqu'ici, les honneurs de la publicité. La série de documents qu'il renferme était trop incomplète pour pouvoir, sans inconvénient, passer sous les yeux d'un public auquel les œuvres de Delatouche étaient presque totalement inconnues. Elle pouvait même donner une très-fausse idée de son talent et permettre aux indifférents et aux indiscrets de critiquer, avec plus ou moins de fondement, quelques poésies fugitives, qui n'étaient nullement destinées à paraître au grand jour. Quant aux œuvres qu'il avait publiées comme dessinateur et comme peintre, les lettres de Delatouche n'avaient absolument rien à nous en apprendre. Trop modeste pour parler de lui, trop revenu des vanités du monde et trop convaincu du néant de la gloire pour faire un retour sur son passé, on eût dit qu'il avait pris pour devise cette maxime qu'on s'étonne de rencontrer sous sa plume : *Ama nesciri et pro nihilo reputari.*

Ces pièces vont cependant nous être d'un grand secours. Si elles ne nous apprennent pas que Delatouche fut un des meilleurs peintres et un des dessinateurs les plus éminents du dix-huitième siècle, ce que nous savons déjà, elles vont nous montrer, dans l'homme que nous cherchons à connaître, un caractère si noble et surtout une telle résignation dans les souffrances et dans les revers qu'elles méritent d'échapper à l'oubli.

Les quinze lettres qui composent la correspondance du chevalier Delatouche, adressées pour la plupart à M. Tirant de Flavigny, comprennent une période de huit années (1766-1774). A cette époque, Delatouche n'était déjà plus

que l'ombre de lui-même. C'était la pensée encore active survivant à la puissance qui crée. Une maladie cruelle, dont les attaques multipliées lui avaient en grande partie ravi l'usage de la parole, l'avait contraint, depuis longtemps, à déposer son crayon et ses pinceaux. Cet état d'inaction, si pénible d'ordinaire à un artiste, ne lui était cependant pas insupportable. Comme un laboureur qui, après une journée bien remplie, attend avec calme le repos nécessaire à ses membres fatigués par un travail pénible, il voyait, sans inquiétude, s'approcher à grands pas le terme de son existence. Pour Delatouche, peintre souvent inspiré et philosophe chrétien, le déclin de la vie n'était que le soir d'un beau jour.

« Il y a dans votre concert ambulant, écrit-il à un peintre, des figurines aussi spirituelles, aussi jolies que dans le groupe que vous m'avez laissé en partant. Ne me fîtes-vous pas alors entendre, Monsieur, que vous prendriez des vacances? Cependant vous travaillez comme un perdu. Que ne puis-je en faire autant! Mais mon temps est passé, — mon timbre est cassé, je vais finir ma carrière. — Encore un peu de patience et je vous souhaiterai le bonsoir. »

On voit, à cette gaieté douce et mélancolique, que ce qu'il regrettait ce n'était pas la vie ni même la gloire, comme nous le reconnaîtrons tout à l'heure, mais bien l'art, dont il avait été toute sa vie un des adeptes les plus sérieux et les plus fervents.

Delatouche habitait, sur la paroisse Notre-Dame, une maison située dans la rue qui porte aujourd'hui son nom. Il s'y était créé une petite retraite conforme à ses goûts et à ses habitudes de silence et de méditation. L'auteur de *Saint François anachorète* se comparait volontiers à un ermite que l'étendue d'un désert sépare du reste de la société. L'isolement presque complet dans lequel il vivait lui étai moins à charge que le bruit et les tracasseries d'un

monde auquel, plus que jamais, il voulait rester étranger. Un cercle d'amis, peu nombreux, mais éprouvés, égayait d'ailleurs sa solitude, et quand leur entretien venait à lui faire défaut, il prenait la plume. Les lettres qu'il écrivit alors pourraient presque à elles seules donner une idée de son talent. Les sentiments élevés, les tours ingénieux, la pureté de goût, la science profonde, l'observation judicieuse, et, enfin, la délicatesse et la fermeté de style qu'on rencontre dans les œuvres de son pinceau se retrouvent également dans celles de sa plume. Toujours au courant de l'état des lettres et des arts, non-seulement en France, mais encore à l'étranger, et surtout en Allemagne, il partageait volontiers sa science avec ses amis, et assaisonnait ses remarques de critiques fines et mesurées et de citations latines presque toutes tirées de l'Écriture Sainte, dont l'érudition n'avait rien de pédantesque ni de fastidieux. Il est facile de voir, au ton de sa correspondance et au soin qu'il y apportait, combien les épanchements familiers avaient de charme pour lui. En effet, le commerce intellectuel est la plus grande ressource des esprits élevés. L'homme qui sait penser et qui sait écrire n'est jamais seul.

Soit que Delatouche fût le dernier membre de sa famille, soit qu'il ait eu des raisons pour s'en éloigner, jamais il ne fait allusion dans ses lettres à aucun de ses parents. La seule personne qui le touche de près et dont il fasse mention est une demoiselle Milson qui paraît avoir été installée chez lui en qualité de dame de compagnie, et dont les soins affectueux et intelligents eurent plus d'une fois le pouvoir de le tirer, suivant ses propres expressions, du *pot au noir*. Quant à ses concitoyens, la plupart d'entre eux l'avaient déjà oublié. Qui se soucie d'un vieillard décrépit, caduc, paralytique, tel qu'il se peint lui-même à nos yeux? Ajoutons qu'il prenait plus de soin de les éviter que de les attirer dans sa retraite.

« Ce jour (le jour de l'an), que le train du monde me rendait redoutable, ne l'est pas tant que je pensais. J'y suis tout à fait isolé, et je profite de la solitude dont je jouis pour m'entretenir avec vous, monsieur, non plus comme je le voudrais, mais comme je le pourrai. Je vous écris comme Protogène peignait devant le siége de Rhodes, c'est-à-dire, sous le glaive. Partant je ne peux guère me flatter de vous exprimer tels qu'ils sont dans mon cœur, ni les vœux que je fais pour votre parfaite prospérité, ni la vivacité de ma reconnaissance, déterminée plus que jamais par le tendre intérêt que vous prenez aux misères de ma décrépitude, ni l'ardeur avec laquelle je souhaite qu'en dépit de mes défauts tant naturels qu'accidentels, délais, lenteurs, négligences, etc., rien ne vous empêche de m'honorer de votre confiance, rien ne me prive des communications de votre belle âme. »

On trouverait, au besoin, le secret de cette retraite obstinée où vécut jusqu'à sa mort le chevalier Delatouche dans le dédain que professait cette intelligence d'élite pour toutes les banalités de la vie mondaine, et dans la crainte que lui inspirait le commerce habituel des importuns, des envieux et des sots. On jugera, par l'extrait suivant d'une lettre adressée à M. d'Anthenay, de l'extrême importance que lui-même attachait à n'être entouré que de personnes dont l'esprit et le cœur fussent à la hauteur de ses idées et de ses sentiments.

« Vous êtes donc maintenant amplement dédommagé des rigueurs de la saison, des mauvais chemins, des lenteurs de la voiture, des mauvais propos de vos compagnons de voyage, du désagrément des mauvais gîtes? Mais voici, direz-vous, des visites onéreuses, des conversations insipides, des repas fastidieux, des questions qui reviennent sans cesse, et qui toujours amènent les mêmes réponses; enfin, où je croyais trouver de l'humanité, de l'urbanité,

des attentions, des complaisances, on me fait essuyer des froideurs, des fadeurs, en un mot ce qui caractérise le mieux le haut, le moyen et le bas *don Quichotisme*. Cela n'est que trop vrai; j'en gémis moins pour vous, Monsieur, que pour les personnes qui vraisemblablement attachent à ces misères des idées de décence, de bienséance, peut-être même de grandeur et de dignité. Si vous me demandiez pourquoi je n'en gémis pas plutôt pour vous qui êtes la partie lésée, je vous répondrais que vous avez à tout cela des correctifs et des compensations. — Où donc? Dans des conversations substantielles avec une dame qu'un poids de plus de quatre-vingts ans n'empêche pas de parcourir le Lycée, l'Aréopage, le Parnasse, et toutes les régions dont ses semblables connaissent à peine le nom [1]. »

Les lettres du chevalier Delatouche sont toutes moins longues que substantielles; elles sont en général d'un style net et fortement accusé qui ne se ressent en aucune sorte de l'afféterie du XVIIIe siècle. On sent que Bernis et Dorat n'étaient pas plus ses auteurs favoris que Watteau et Lancret n'avaient été ses maîtres. La langue des bergeries lui était absolument étrangère. Nourri de la lecture et de la méditation des poëtes et des prosateurs du siècle précédent, il n'approuvait pas plus la littérature que la philosophie de son temps, et, tout en restant au courant de leur marche et de leurs progrès, il savait se tenir en garde contre elles et ne leur faire aucune concession. Comme l'auteur n'aborde que des sujets sérieux, et que de plus il n'en parle qu'avec une entière connaissance de cause, il en résulte que toute sa correspondance est du plus haut intérêt. Toutes ses lettres se lisent couramment, sans fatigue et sans ennui; il n'en est pas une dont il n'y ait quelque profit à tirer. Malheureusement il se rejette trop souvent sur le mauvais

1. 14 janvier 1769.

état de sa santé, sur l'influence funeste de la saison, sur la difficulté qu'il éprouve à exprimer et à ordonner ses idées pour ne traiter qu'un des côtés de la question et quelquefois pour s'arrêter court au moment où de nouveaux développements seraient nécessaires pour compléter une pensée ingénieuse ou profonde. Il donne lui-même, en plusieurs endroits, la raison de ces défaillances subites et inattendues qu'il regrette presque autant que le lecteur.

« On peut, à me voir, non-seulement s'imaginer, mais encore se persuader, que j'ai du loisir de reste; point du tout, je n'en ai pas à suffisance. L'état de maladie habituelle assujettit l'homme à des contre-temps, à des contradictions, à des variations, des agitations et même des vexations qui souvent lui laissent à peine le temps de se reconnaître. D'ailleurs, il faut convenir que, dans la plus profonde et la plus douce solitude, le défaut de santé est, à certains égards, plus contraire aux opérations de l'esprit que la dissipation du grand monde, le tumulte ou l'embarras des affaires. Concluez de là, monsieur, que souvent j'ai occasion de dire : *Venerunt filii ad partum, verum non erat virtus pariendi.* »

Avant de nous éloigner de la vie privée de Delatouche pour étudier plus à fond ses sentiments et ses opinions sur la philosophie, sur l'éducation, sur la poésie et enfin sur la peinture, on me saura gré d'insister davantage sur la modestie et le complet détachement de toutes choses qui le caractérisent, en citant une grande partie de la lettre dans laquelle il se rejette sur son obscurité pour refuser la dédicace d'un ouvrage de M. de Flavigny.

« Le désir que vous avez, Monsieur [1], que j'accepte la dédicace que vous me proposez dans votre lettre du 5 du courant, me flatte d'autant plus qu'il naît de ce que j'ai

1. Lettre du 10 août 1770.

toujours ambitionné de votre part, j'entends l'estime, l'amitié, la confiance, enfin la persuasion que vos qualités naturelles et acquises m'intéressaient à votre bonheur de la manière la plus affective et la plus effective. Mais il y a déjà longtemps que je me compte au rang des morts et que je ne crains rien tant que ce qui serait contraire à la solitude, au silence, à l'obscurité de mon tombeau. Je vous déclare qu'à ces égards ma crainte est telle que les seuls mots : *Public, publicité, célébrité* même, me font frémir. Partant, gardez-vous bien, monsieur, d'insister sur une demande à laquelle je ne pourrais rien répondre, sinon en réaggravant ce que je viens de dire. Je suis fâché de ne pas vous avoir mis plus tôt au fait de ma façon de penser, lorsqu'étant au Havre vous me fîtes la même proposition. J'y souffrais impatiemment votre séjour. Je sentais combien vos talents avaient besoin de culture, et je voyais trop clairement qu'il vous serait impossible d'y trouver rien d'analogue à ce besoin. L'incertitude, l'inquiétude et leur cortége tumultueux me donnaient de l'humeur. Ce n'était donc pas sans raison que je craignais d'y tremper ma plume. D'ailleurs, la lecture des *Nuits d'Young*, me faisait sentir la nécessité de laisser, à mon âge, échapper de mes mains les hochets de l'humanité, et j'entendais alors retentir à l'oreille de mon cœur : *Ama nesciri et pro nihilo reputari.* »

Il est rare qu'un homme véritablement doué concentre toutes ses facultés sur un objet unique. En eût-il, d'ailleurs, la volonté, mille autres objets éloignés, en apparence, du but qu'il se propose, sauraient bien détourner momentanément à leur profit une intelligence assez vaste pour les embrasser. Cette remarque est de celles qui se présentent le plus naturellement à la pensée quand on parcourt avec quelque attention la correspondance du chevalier Delatouche. Il semble qu'aucun genre de travail, de méditation poétique et de spéculation philosophique ne lui ait été

étranger. Quelque sujet qu'il effleure, il ne le quitte pas sans y laisser la trace de son passage, signalée par une vive lumière. Cet esprit, si élevé et volontiers communicatif, déborde non-seulement en traits piquants et ingénieux, mais en aperçus d'une haute portée et d'un enseignement profond.

On ne lira pas sans plaisir et sans profit les conseils qu'il donne à un de ses amis sur l'éducation d'un enfant dans la lettre adressée à M. d'Anthenay :

« Je suis tout étonné de me trouver une plume en main.... Il est bon de vous prévenir que le dernier jour de l'an passé j'ai été assailli de la même manière que je le fus le 31 juillet. Les alarmes ont été si vives que je n'en suis pas remis. De façon qu'il ne m'est pas possible d'écrire au cher abbé comme il conviendrait, eu égard aux circonstances. Dites-lui, je vous en supplie, après l'avoir embrassé pour l'amour de moi, que je le porte dans mon cœur et que ses peines sont les miennes; il faut qu'il ménage ses yeux et que, pour le plus grand bien de son élève, il donne beaucoup plus à l'observation et à la réflexion qu'à la lecture. Ce qui lui importe quant à présent le plus, c'est de découvrir d'où vient l'abstraction ou la distraction de l'enfant. Si la cause en était physique, il ne faudrait en quelque sorte penser sérieusement à rien, sinon à l'amuser. Si elle était morale, il faudrait principalement s'appliquer à porter et à fixer son attention, d'abord sur quelque chose de son goût et de son âge, ensuite sur quelque objet qui lui en fît insensiblement dépasser la sphère. Ceci voudrait être développé, mais je ne suis pas en état de fournir à notre digne ami des arguments, quoique je sente très-vivement la nécessité de le mettre à même de soutenir thèse pour éclairer les prétentions aveugles, soit de la tendresse, soit de la vanité maternelle. »

J'ai déjà eu occasion de faire remarquer que la philoso-

phie du dix-huitième siècle n'était aucunement celle du chevalier Delatouche. Il se raillait assez volontiers de ce qu'il appelait la *diderotique* sagesse. Démolir le passé sans avoir rien de précis à mettre à la place, paraissait une entreprise insensée à cet esprit essentiellement positif et *réaliste*, comme il le dit lui-même, mais en donnant à ce mot un tout autre sens que celui dans lequel on l'entend aujourd'hui : « Vous n'étiez pas obligé de savoir alors combien je suis *réaliste* et combien je fais peu de cas des spéculations, des démonstrations philosophiques que la pratique n'accompagne point. » Bon chrétien et catholique exclusif, il n'appartenait donc à aucune secte philosophique, et la religion faisant le fondement unique de ses consolations en ce monde, aussi bien que de ses espérances futures, il avait aussi peu d'estime pour le théisme de Voltaire que pour le panthéisme d'Helvétius et de d'Holbach : « L'abbé Colet me dit hier que vous nous seriez rendu avant la fin du mois; je m'en réjouis fort. Alors, nous deviserons sur le fait de la curiosité philosophique proprement dite, et nous disserterons, à profit, sur la prétendue philosophie du siècle. Je vous avoue que je ne prends pas peu de plaisir à voir que vous n'en avez pas très-bonne opinion. »

Un jour il écrit à M. de Flavigny : « Avec vous, Monsieur, je ne fais pas scrupule d'être *latitudinaire;* avec d'autres, ce n'est pas cela, je suis *religieux* de la plus stricte observance. » Quoiqu'il fasse profession de tolérantisme dans cette lettre, il n'en est pas moins très-orthodoxe et n'accepte qu'avec répugnance la morale qui vient d'un ministre protestant. Voici en effet ce que je trouve dans la même lettre où il recommande à M. de Flavigny l'achat de plusieurs livres d'art et de religion : « A l'article *Heilige Reden, oder Predigten*, j'ai lu : Sterne, in-8°, 3 *Bænde*, *Zurich* 1769.... et j'ai dit : Sont-ce les Sermons de Laurent Sterne, prébendé d'York, auteur de *Tristram Shandy* et du *Voyage*

sentimental (nous avons une traduction française de ce dernier)? Ce serait, en ce cas, un ouvrage qui, par son originalité, sa singularité, et si vous le voulez, par sa noble extravagance, mériterait votre attention. Autrement, prenez que je n'ai rien dit. Il serait également désagréable, et pour vous et pour moi, de vous constituer en dépense pour un livre composé par quelque ministre, soit calviniste, soit luthérien, et qui vous serait insipide, quand même il ne serait pas mauvais[1]. »

La lecture, qu'il aimait passionnément, l'aidait à supporter doucement le poids des longues soirées et des longs jours. Il lisait beaucoup et comme on lisait autrefois, c'est-à-dire, longtemps, longuement et avec fruit. En même temps, il aimait à se rendre compte de ce qu'il avait lu et à faire participer ses amis au profit qu'il tirait de ses lectures. Quelquefois même, quand ses forces défaillantes le lui permettaient, il traduisait en croquis ingénieux les sensations agréables qu'elles lui avaient fait éprouver.

Il y a, dans toute la correspondance de cet aimable vieillard, un charme si doux et en même temps si mélancolique, un tel parfum d'amitié, de sérénité, de confiance en Dieu que, plus j'avance, plus j'éprouve le besoin de citer de longs passages de ces lettres si calmes et si touchantes.

« Les apostilles que vous souhaitez aux estampes préliminaires des quatre champs du poëme (les quatre parties du jour de Zacharie) m'ont donné, me donnent et me donneront tant de besogne que, dans mon état actuel, j'entreprendrais inutilement de vous en donner une juste idée. Espérons, Monsieur, qu'un jour viendra que nous chanterons : *Hiems transiit, imber ambiit et recessit; flores apparuerunt in terra nostra.* Dieu veuille que ce soit à l'unisson. L'amitié ne néglige rien; elle fait attention à tout; il n'est rien de petit

1. Du 1er au 5 janvier 1771.

pour elle, la moindre chose qui porte l'empreinte du cœur lui devient extrêmement chère. Aussi tire-t-elle de ce que dessus les augures les plus flatteurs pour se persuader que des inclinations, des vues et des goûts sympathiques affermiront de plus en plus les fondements sur lesquels porte notre correspondance. Je n'ai pu encore jouir de la lecture des odes sacrées de madame Karchinn que vous avez traduites; mais, à la seule inspection du titre, mon cœur a tressailli de joie, d'autant que c'était mon vœu que de telles pièces obtinssent votre prédilection.... Louons et bénissons Dieu de ce qu'il nous accorde des secours qui nous aident à mieux porter le poids des mauvais jours et à nous tirer de quantité de pas que les intempéries du siècle rendent, à chaque heure pour ainsi dire, ou plus difficiles ou plus dangereux[1]. »

Une chose digne de remarque et qui prouve bien le peu de cas que faisait Delatouche de la littérature française au dix-huitième siècle, c'est que parmi les nombreux ouvrages qu'il analyse, ou dont il recommande l'achat ou la lecture à son principal correspondant, tous appartiennent à la littérature anglaise, italienne et surtout allemande. Il paraît avoir été très-versé dans l'étude de ces trois langues, et principalement de la dernière. L'auteur dont le nom et les œuvres reviennent le plus souvent sous sa plume est madame Karchinn, poëte philosophe dont il a traduit lui-même plusieurs passages avec beaucoup de netteté et de correction. Cette traduction qui fait partie de sa correspondance montre, par le choix des morceaux qu'elle renferme, combien l'esprit du vieillard était alors tourné du côté des choses métaphysiques et religieuses. On peut faire la même remarque à propos d'un livre qu'il se rappelait avoir vu dans sa jeunesse et qu'il désirait vivement re-

1. Du 11 janvier 1771.

trouver : *Le Triomphe de la Mort*, sans nom d'auteur. Cet empressement d'un homme qui était au moins septuagénaire à s'entourer des livres les plus propres à lui rappeler que l'existence ne tardera pas à lui échapper, est un trait caractéristique qui vaut la peine d'être noté.

Ce serait, je crois, rendre un mauvais service à la mémoire du chevalier Delatouche que de publier *in extenso* les poésies religieuses qui accompagnent ses lettres et la traduction des œuvres de madame Karchinn. Outre qu'elles n'ont pas été destinées à voir le jour, on peut affirmer que les idées qu'elles expriment perdent considérablement à passer de sa prose colorée, correcte, nerveuse et vigoureusement trempée, dans des vers qui trahissent les efforts, la gêne et le travail pénible d'une vieillesse caduque. Elles perdent surtout beaucoup de leur élévation, en raison de la perfection et de la souplesse qu'exige le style lyrique. Il est rare que, parvenu à un âge avancé, l'homme qui ne s'y est pas exercé dans sa jeunesse, réussisse dans la poésie.

Quoiqu'il fût moins versé dans la culture de la poésie que dans celle des arts du dessin, Delatouche cependant n'ignorait pas quelles qualités sont indispensables au style poétique. Le fragment qu'on va lire en fait foi. Je regrette de ne pouvoir reproduire en entier la lettre qui le contient, non-seulement à cause de son mérite et du charme qui en ressort, mais parce qu'elle exprime fidèlement une partie de ses idées sur une matière qui est, du reste, inépuisable. Cette lettre est adressée à M. Tirant de Flavigny.

« Craignez, Monsieur, craignez que votre facilité ne vous fasse les mêmes illusions qu'elle a faites à tant d'autres; qu'elle ne vous rende insensiblement l'incorrection habituelle, et, par conséquent, moins glorieuse la surprenante fécondité de votre veine. Apprenez, Monsieur, à rimer difficilement. Imposez-vous l'étroite obligation de ne point

admettre d'expression qui ne soit tirée des trésors de notre langue, ni d'*inversions*, ni de tours que sa pureté, sa délicatesse, j'ajouterais volontiers que ses scrupules même n'allouent ou ne tolèrent tout au moins. Avec de telles précautions, j'ose vous promettre les succès les plus heureux. En même temps, j'ose vous prier de ne communiquer votre poëme à personne, à moins que vous ne trouviez quelqu'un qui s'intéresse à la gloire de vos muses autant que moi. »

Outre ses petits poëmes religieux et philosophiques, Delatouche est l'auteur de plusieurs ouvrages en prose dont la mention se trouve dans une note qu'une main étrangère a glissée dans sa correspondance; je la copie textuellement : « Jacques-Ignace de La Touche-Loisy, chevalier de Saint-Lazare, né à Châlons-sur-Marne, a donné : Relation de l'entrée de M. de Choiseul, évêque de Châlons. — Avis salutaires d'un philosophe. — Retraite d'un pénitent. — Fruits de la retraite. — Étrennes du temps. — Explications des figures symboliques. — Consolations chrétiennes, etc. »

Le mot *a donné* est malheureusement fort vague. Signifie-t-il qu'il a fait imprimer et publier les œuvres dont il est question? Je serais assez disposé à le croire. Mais, comme elles sont aujourd'hui introuvables, il nous importe assez peu de savoir si elles ont péri imprimées ou manuscrites. En tout cas, les différentes lettres que nous avons parcourues jusqu'ici peuvent nous renseigner approximativement sur la valeur de ce qu'il ne nous est pas donné de lire. L'une d'elles nous fait même entendre que les *Avis salutaires* ont vu le jour. « Je ne peux assez vous remercier des œuvres mêlées de madame Karchinn, par la raison que rien ne me donne tant à penser que son caractère poétique et philosophique. J'attends, des Joyeusetés de Rabener, instruction, diversion et consolation; et, sur ce, je vous demande la continuation de votre bienveillance et de vos bons offices. En même temps, je vous prie d'accepter un

exemplaire des *Avis salutaires* qui me tomba pour ainsi dire du ciel, il y a environ quinze jours, et de le conserver comme un gage du parfait dévouement, etc. »

Les canons de l'église de Notre-Dame-en-Vaux, exposés sur le maître-autel aux jours de fêtes solennelles, sont, à peu de chose près, tout ce qui nous reste des œuvres dues au pinceau du chevalier Delatouche. Tous ses autres dessins, aquarelles et gravures ont été dispersés quand les tableaux qui composaient l'ancien Musée de la ville de Châlons furent rendus aux églises ou à leurs premiers propriétaires. A ce titre, ils méritent une analyse et une description particulières.

Le canon de gauche, où le prêtre lit l'Évangile de saint Jean, représente l'apôtre favori contemplant au fond du désert les visions sublimes de l'Apocalypse. Devant lui le ciel est en feu, l'éclair de la colère divine resplendit à l'horizon; cependant, ce ne sont pas les quatre cavaliers vengeurs qui lui apparaissent, car son front rayonne d'extase, et ses yeux, qui planent dans les sphères éthérées, semblent apercevoir un rayon de la Jérusalem céleste. Assis dans une caverne, il tient à la main la plume qui doit écrire les redoutables mystères, et les deux anges qui planent au-dessus de sa tête sont comme les messagers du souffle du Très-Haut.

Ce premier sujet est traité avec une grande délicatesse et une rare perfection. Les plis de la tunique de l'apôtre sont habilement tracés; sa main droite et son pied sont d'un dessin exquis. Les deux têtes d'anges, du haut, ont une grande ressemblance avec les chérubins rêveurs de la madone de Saint-Sixte. Aux quatre coins de l'Évangile sont placés les attributs des quatre évangélistes : l'aigle, l'ange, le bœuf et le lion. Les ornements qui les relient entre eux et les guirlandes de fleurs qui en forment le cadre, tout en ayant le caractère du dix-huitième siècle, n'ont rien ni de

coquet ni de profane. Ils prouvent, à part un mérite plus sérieux, un très-grand talent d'ornemaniste.

Le principal sujet du canon de droite a l'apparence de ces riches enluminures des missels byzantins, dont la célèbre collection du château d'Heidelberg a servi de litière aux chevaux des Impériaux pendant la guerre de Trente Ans. Il représente le baptême de Jésus-Christ dans les eaux du Jourdain. C'est une charmante miniature d'un genre plus mou et plus relâché que le reste de la composition. Le petit paysage qu'on entrevoit, ainsi que les deux anges qui tiennent les vêtements du Christ sur la rive opposée du fleuve, sont traités avec un soin et une habileté très-remarquables.

Le grand canon, destiné à occuper le centre de l'autel, est composé de plusieurs tableaux relatifs à la consécration eucharistique qui, tous, méritent d'être examinés à part. L'exécution y est encore plus soignée, si cela est possible, que dans les deux autres.

Celui du haut nous montre les splendeurs éternelles de l'Empyrée. L'Agneau pascal repose sur le livre aux sept sceaux dans une gloire formée par un groupe d'archanges et de séraphins qui reçoivent de lui la lumière. Ces anges, de formes et d'attitudes diverses, expriment tous, par leurs poses et leurs physionomies, des sentiments différents : l'adoration, la prière, la béatitude, l'extase, l'humilité. La candeur de l'ange féminin qui se tient à droite, son ingénuité, sa simplicité, ses grâces naïves le feraient prendre au besoin pour la douce et chaste pastourelle, l'héroïne de Vaucouleurs. Au sentiment tout idéal qu'inspire la beauté de ces personnages divins, il était bien difficile de ne pas mêler, en une certaine mesure, une idée terrestre : la foi sincère et le recueillement de l'artiste ont facilement surmonté cet écueil.

Les deux médaillons en manière de grisailles qui en-

tourent l'Agneau pascal représentent : l'un, la Cène du Sauveur avec ses apôtres, — fondement des agapes chrétiennes; — l'autre, le grand prêtre Melchisédech, roi de Salem, offrant le pain et le vin à Abraham après sa victoire sur Chodorlaomer, roi des Élamites, — origine des sacrifices judaïques. — Abraham, dans ce médaillon, tend les bras pour recevoir les présents sacrés en échange desquels il apporte la dîme des dépouilles arrachées à l'ennemi; on voit par ce geste que l'auteur n'a point accepté l'interprétation des Pères de l'Église suivant laquelle le grand prêtre aurait simplement offert, en son nom, le pain et le vin à Jéhovah. Mais le choix de Melchisédech, pour ce symbole, est trop significatif pour ne pas être remarqué. En effet, Melchisédech, ce personnage si obscur de l'Ancien Testament, qui a occasionné au moyen âge tant de controverses et même de sectes et d'hérésies, est caractéristique. Origène le prend pour un ange; d'autres pour le Saint-Esprit; mais tous les commentateurs s'accordent à voir en lui et en ses successeurs les représentants du Messie qui devait établir sur la terre un nouveau sacerdoce et un sacrifice sous de nouvelles espèces. Aussi l'opposent-ils à Aaron et aux prêtres de son ordre, dont le sacrifice est purement judaïque. Telle est la signification de ce psaume de David, qu'on récite souvent sans en comprendre le sens figuré : *Tu es sacerdos secundum ordinem Melchisedech*. C'est ainsi qu'en toute circonstance l'érudition profonde et la foi ardente de Delatouche en faisaient un savant, un artiste et un chrétien, digne, en tout point, des brefs de congratulation qui lui furent envoyés de Rome.

Au-dessous de la représentation mystique de l'Empyrée se tiennent les figures symboliques des trois Vertus théologales : la Foi, l'Espérance et la Charité. Ces trois figures, de formes austères, sont admirablement belles, mais d'une

beauté grave et raphaëlesque qui n'a rien de commun avec les fadeurs mythologiques et les enfantillages religieux de Boucher. Il semble qu'elles aient été créées au siècle où le Poussin retraçait, avec son pinceau magistral, les mystères sacrés de l'Eucharistie, au siècle où Lesueur peignait, dans le silence d'un couvent, la vie monastique de saint Bruno. Le visage de la Charité est véritablement inspiré ; l'extase de sainte Thérèse est empreinte sur cette physionomie toute divine. Je n'en dirai pas autant de celui de la Foi, dont la couleur est un peu terne et dont le dessin a trop de lourdeur. Celui de l'Espérance, appuyée sur son ancre, a infiniment plus de noblesse et de pureté.

De chaque côté des Vertus théologales est placé un groupe de deux autres figures symboliques, qu'on pourrait prendre, à première vue, pour les quatre Vertus cardinales. Mais, d'après leurs gestes et leur expression, on peut juger que telle n'a pas été la pensée de l'artiste. Les figures de gauche désignent peut-être la Tempérance et la Prudence; mais il est difficile de croire que celles de droite soient la personnification de la Force et de la Justice. L'une d'elles porte, sur ses genoux, l'Agneau pascal; l'autre, le visage baigné de larmes, tient à la main l'instrument de pénitence inventé par saint Césaire d'Arles pour la *discipline* des cloîtres et des couvents. L'une est la Douceur ou la Patience, l'autre la Mortification. Le peintre a certainement voulu représenter les vertus les plus nécessaires, selon lui, pour approcher dignement de la table de l'Eucharistie.

Quelle qu'ait été l'intention de l'auteur, ces quatre figures ne sont pas moins remarquables que les trois précédentes. On sent, je le répète, que ce n'était point à l'école frivole et séduisante de Watteau, mais à la forte école du Poussin, que le peintre s'était formé. Avec autant de sobriété, de pureté, de goût, de simplicité, d'élévation, il a, selon la

mesure de son génie, plus de charme, de grâce et d'éclat. Les mains, les bras et les épaules de ses anges et de ses personnages symboliques, dessinés avec une grande perfection, ont cette ampleur de formes qu'on remarque, si j'ose me servir d'une comparaison un peu profane, dans les divinités grecques du siècle de Périclès.

Dans les ornements de cette vaste et belle composition, on retrouve les emblèmes des sacrifices de l'ancienne et de la nouvelle Alliance, de la religion hébraïque et du culte catholique : d'un côté les clefs de saint Pierre, l'ostensoir, l'hostie, la croix à triple branche et la tiare à triple couronne, puis le bénitier, l'encensoir et l'autel ; de l'autre, le chandelier à sept branches, le vase des ablutions, le bouc émissaire, les pains de proposition et l'arche d'alliance, dont les anges, courbés par l'adoration et vus à profil perdu, offrent une grande difficulté de dessin heureusement vaincue.

Les trois canons, exécutés entièrement de la main de Delatouche, ont été dessinés à la plume et à l'encre de Chine, à la manière correcte et minutieuse des peintres-graveurs ; les personnages et les attributs ont été ensuite recouverts d'une légère teinte d'aquarelle ; les figures, les mains, et en général toutes les parties nues, ont été peintes à part à la gouache. Toutes les personnes qui ont vu ces peintures ont été vivement frappées du sentiment religieux qui y est empreint et ne les ont pas quittées sans une émotion profonde. On en peut dire ce que Delatouche disait d'un ouvrage assurément moins recommandable, qu'il plaît moins encore aux yeux du corps qu'à ceux de l'esprit et du cœur.

La main qui a écrit la lettre des canons n'est pas celle qui a tracé les figures. La même main étrangère a écrit derrière le grand canon ces mots qui méritent d'être transcrits ici, ne fût-ce que comme renseignement historique :

« Extrait du livre des Conclusions de Messieurs les chanoines-curés de l'église de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, le 4 août 1752.

« Pour donner à la postérité un témoignage authentique de leur juste reconnaissance, Messieurs ont ordonné qu'au dos de ce canon serait écrit ce qui suit :

« Ce canon a été inventé, dessiné et peint par messire Jacques-Ignace Delatouche, chevalier, seigneur de Loisy, chevalier de l'ordre militaire de Saint-Lazare, des Académies de Marseille et de Padoue.

« Cet ouvrage est autant l'expression du sentiment que la production de l'art et du génie. Le spectacle des sacrifices de l'ancienne et de la nouvelle Alliance; l'accord heureux des attributs de l'un et de l'autre sacerdoce; le caractère des Vertus personnifiées qui désignent les fruits de l'Eucharistie et les dispositions pour y participer; la beauté de l'invention, la correction du dessin, l'éclat et la vivacité du coloris, la grandeur du sujet, tout annonce la piété éminente et les talents rares de l'auteur.

« C'est par cet art, qui élève l'esprit après l'avoir frappé d'admiration, qu'il a voulu inspirer les sentiments de respect et d'amour dont lui-même était pénétré pour les saints mystères.

« Il offrit et consacra ce canon à l'église de Notre-Dame, sa paroisse, le 4 août 1752. »

Dans ses correspondances, Delatouche évite toujours de se mettre en avant. Adresse-t-il des conseils à un peintre, ses avis se fondent uniquement sur le sens commun ou sur ses connaissances théoriques. Jamais il ne se donne pour modèle. Cependant, d'après ces conseils mêmes, on peut facilement deviner quelles étaient selon lui les qualités indispensables à un artiste vraiment digne de ce nom, et quelles étaient, par conséquent, celles qu'il s'était principalement efforcé d'acquérir. En effet, la facilité, la liberté,

la fermeté, la légèreté, la finesse, les tours heureux, l'harmonie, la propreté, le goût qu'il remarque et qu'il admire par-dessus tout dans l'œuvre d'un peintre de ses amis[1], et, peut-être, de ses élèves, sont précisément les qualités qui frappent le plus quand on étudie de près les canons du maître-autel de Notre-Dame-en-Vaux.

Pour se faire une idée exacte de la valeur artistique de Delatouche et du mérite qu'il a eu à se maintenir ferme et inébranlable dans les principes qu'il avait adoptés, il faut avant tout se rendre compte de l'état de la peinture au moment où lui-même peignait et écrivait. D'après le ton de sa correspondance et la date de sa mort, on peut faire remonter sa naissance aux dernières années du dix-septième siècle. J'ignore quel fut son maître; j'ignore si le voyage de Rome, imposé alors, comme aujourd'hui, à tout débutant sincère, put contribuer à le mettre dans la bonne voie et à lui imprimer dès sa jeunesse la direction qu'il a toujours suivie. Mais, à l'époque où il commença à manier le crayon et sans doute aussi le pinceau, le célèbre Watteau était déjà dans toute la splendeur de sa gloire. Watteau, coloriste exquis, avait fait, de concert avec son collaborateur Claude Audran, ornemaniste distingué, de sérieuses études sur les œuvres de Rubens et de Van Dyck, qui décoraient alors la fameuse galerie du Luxembourg. Dessinateur correct et excessivement spirituel, il eût pu avoir sur l'école française la plus salutaire influence, si le goût dominant de l'époque n'avait été accepté par lui sans réserve. Il y a, en effet, entre Watteau et David, cette différence que l'un a subi l'influence de son siècle, tandis que l'autre a imposé à l'Europe ses goûts et son école.

Quoique mort dès 1721, Watteau revit pour ainsi dire

1. Lettre du 18 octobre 1763, sans adresse.

dans ses successeurs, et les saines traditions du Poussin, de Lesueur, de Philippe de Champagne, déjà mises de côté de son vivant, ne tardent pas à s'oublier entièrement. Bientôt après apparaissent Marivaux, que Laharpe appelle le créateur d'une nouvelle famille d'arlequins, puis Florian et Gessner, dont les pastorales ne sont nullement de la famille de celles de Théocrite et de Virgile. Ce genre de poésie, qui était alors en honneur à la cour et à la ville, a son analogue dans les œuvres de Watteau et de ses successeurs. Avec eux la peinture devient la peinture de trumeaux, d'alcôves et de décors d'opéra. Elle se fait peu à peu la très-humble servante des caprices et des arabesques du genre rococo et de l'architecture Pompadour. Interprète fidèle des mœurs et des goûts dominants, elle orne le boudoir des Ninons de vierges qui, selon la remarque de Victor Hugo, empruntent leurs attitudes à Vénus, et d'anges auxquels il ne manque que le carquois et les flèches pour ressembler à de petits cupidons.

Après Watteau, ses élèves et imitateurs, Lancret et Pater, continuent son école. Le coloris terne de Boucher et son peu d'expression durent faire regretter Watteau; mais comme on est toujours pressé de remplacer ce qu'on a perdu, et comme les bergeries et les scènes érotiques, que Boucher affectionnait spécialement, l'emportaient en licence sur les productions de Watteau, il ne tarda pas à faire fortune à la cour. Il fut nommé premier peintre du roi, en remplacement de Carl Vanloo, qui succédait lui-même à Coypel. Avec lui, le genre devint de plus en plus pastoral. Aux pantalonnades de la comédie italienne, à Cassandre, à Scaramouche, à Colombine succédèrent la houlette et les pipeaux de Colas, de Lise et de Lubin. Le style d'opéra-comique fit fureur. Les paysans enrubannés régnèrent en maîtres dans les petites maisons des grands seigneurs et dans les hôtels des rustres qui se piquaient

aussi de galanterie, depuis que la banque de Law les avait métamorphosés en Turcarets.

Au milieu de ce libertinage de style, de pensée et de mœurs, on voit cependant apparaître quelques artistes sérieux qui ne sacrifient pas la dignité de l'art au plaisir des yeux et des sens. Aussi, la postérité a-t-elle réservé une place distinguée dans son estime à des peintres tels que Vernet, Greuze et Chardin. Mais ils sont rares, isolés et peu secondés. Parcourez les *Salons* de Diderot, vous verrez que, si Greuze se présente pour peindre la famille de La Rochefoucauld, des experts tels que M. Watelet et M. de Mérigny lui feront préférer Roslin. Quant aux académiciens de Saint-Luc, ils n'étaient pas infiniment supérieurs, pour l'exécution et pour le goût, aux barbouilleurs d'enseignes du Pont-Neuf. Ce n'est qu'en 1771, l'année même d'où sont datées la plupart des lettres du chevalier Delatouche, que Boucher meurt, et que commence la réaction moderne.

A en juger par les canons du maître-autel de Notre-Dame de Châlons, il est facile de voir que, si le dix-huitième siècle a imprimé sur cette œuvre son cachet irrécusable, le peintre n'a subi du moins que très-faiblement l'influence de Watteau et de son école. Son style est beaucoup plus simple, plus naturel, plus digne et plus réservé; il en a l'élégance et le charme séduisant, sans en avoir la mollesse, la fadeur et la grâce efféminée; et il témoigne, de plus, d'une candeur et d'une pureté dont ni Boucher, ni les autres ne se doutaient ou ne se souciaient. Où avait-il puisé ces préceptes salutaires? On l'ignore, et ses lettres ne nous tirent pas d'embarras; mais peut-être les magnifiques estampes de son compatriote Nanteuil, natif de Reims, et la peinture mâle et vigoureuse de Desportes, né à Champigneul, avaient-elles eu autant d'action sur la direction de ses instincts et de ses penchants, que ses conseils eurent d'autorité sur les deux graveurs châlonnais, Chédel

et Varin. On sait que la gravure du *Saint François* de Delatouche a signalé le début et les premiers succès de Varin.

Delatouche avait eu, dès son enfance, une vocation irrésistible pour la peinture. Lui-même prend soin de nous donner à cet égard de précieux renseignements. « Il ne suffirait pas, dit-il, d'entendre parfaitement la langue dans laquelle Winckelmann écrivait, si l'on n'avait au moins reçu les prémices de l'esprit qui l'animait. A cette occasion, ne pourrait-on pas dire : *Sedibus œthereis spiritus ipse venit?* Rien du tout ne contribue de nos jours ni à l'exciter ni à l'entretenir, soit au commencement, soit dans le progrès de nos études. Cent et cent fois j'ai remarqué qu'un esprit contraire ne cherchait qu'à l'étouffer. A moins que cet esprit ne nous soit donné d'en haut, nous ne pouvons le recevoir aujourd'hui de personne. Comme depuis la petite pointe du jour de mon adolescence, jusqu'à la nuit close de ma vieillesse, je n'ai cessé d'attirer cet esprit; comme l'amour inné des arts m'en a beaucoup facilité les communications; enfin, comme le bonheur de ne tenir à rien dans ce bas monde m'a mis au-dessus d'une infinité de préjugés d'état, de parti, d'école, d'atelier et de bienséances pédantesques, j'ai porté mes excursions philosophiquement pittoresques, tantôt jusqu'au sommet des plus hautes montagnes, tantôt dans les plus profondes, les plus solitaires, les plus obscures vallées du pays perdu de l'imagerie. »

Quand il fut à même de se connaître et d'apprécier à leur juste valeur, autant que sa modestie le lui permettait, les qualités qui le distinguaient, il ne dut pas tarder à s'apercevoir de ce qui lui manquait et de ce qui lui manquerait toujours pour accommoder ses talents au goût du siècle, et pour lutter de dépravation avec ceux qui étaient déjà lancés dans la carrière. Ce fut sans doute ce qui l'empêcha d'aller chercher à Paris une réputation qui fût à la hauteur de son mérite. En effet, quels succès pouvait briguer, à la

cour du Régent ou de Louis XV, un artiste qui ne peignait presque que sous l'influence des idées religieuses? Le sombre oratoire de Mme de Maintenon était depuis longtemps désert, et Mme de Pompadour n'eût pas facilement accordé ses royales faveurs à un peintre dont les mœurs étaient plus austères que celles d'un *cloîtrier*. Quant au public, on peut dire qu'il partageait, à peu de chose près, la manière de voir de la séduisante marquise, née Poisson.

Cet état de choses le chagrinait beaucoup : « Toutes ces pièces sont pleines de sens, dit-il, à propos des estampes satiriques de Rabener, et méritent une singulière attention. Je voudrais avoir lieu de me récrier sur l'exécution; jamais elle n'a été au-dessus du médiocre, lors même que les planches moins fatiguées, moins usées, pouvaient avoir le mérite d'une belle épreuve. Elles n'ont donc absolument rien qui flatte les yeux du corps, mais je les crois bien plus propres à éclairer ceux de l'esprit que les frontispices, vignettes, fleurons, culs de lampe des *Baisers* de M. Dorat. Ce sont, j'en conviens, des chefs-d'œuvre et de dessin et de gravure dont autre chose ne peut résulter que de tristes réflexions sur l'abus, sur la profanation des talents, et sur l'extrême dépravation du goût moderne en matière de mœurs. »

Les mêmes remarques, les mêmes plaintes se retrouvent dans ses vers :

Au goût des peintres créateurs,
De frivoles décorateurs
Nous préférons l'enluminure;
Et des pompons et des joujoux
Font plus d'impression sur nous
Que les trésors de la nature.

Diderot, qui pourtant n'appartenait pas à la réforme, sentait bien qu'il était impossible à un artiste sérieux de

trouver sa voie véritable à Paris. Le mal y allait toujours en empirant. « Si Mengs fait des prodiges, dit-il, c'est qu'il s'est expatrié jeune, c'est qu'il est à Rome, c'est qu'il n'en est pas sorti. » En effet, Mengs avait quitté la France qui n'avait rien à lui apprendre, Vien allait être nommé directeur de l'école de Rome, et le futur peintre des Horaces, né en 1748, en attendant qu'il allât l'y rejoindre, décorait les salons de l'hôtel que Ledoux avait bâti pour Mlle Guimard. Cependant, comme je l'ai dit, la réforme s'avançait à grands pas. Seroux d'Agincourt en France, Hamilton en Italie, et en Allemagne Heyne, Winckelmann, Tischbein, Lessing, Hagedorn, en préparaient la venue. En 1768, date de la seconde lettre de Delatouche, Winckelmann avait été assassiné, dans une auberge de Trieste, par un aventurier nommé Arcangeli, qui avait attiré sa confiance en feignant de partager son amour pour l'antiquité. Mais ses œuvres parlaient pour lui et son *Histoire de l'art* était dans toutes les mains.

Il en fut de cette révolution purement artistique comme de la Révolution française. Excellentes dans leurs principes, toutes deux furent poussées à l'excès et produisirent de détestables résultats. Mais Delatouche, mort en 1781, ne pouvait prévoir quelle en serait la fin. Aussi le voyons-nous rechercher avec ardeur les moyens de se mettre au courant des idées nouvelles. Sachant que M. de Flavigny se dispose à partir pour l'Allemagne, il lui envoie un long mémoire dans lequel il lui recommande de se procurer, outre quelques ouvrages de littérature, tout ce qui a été récemment publié sur l'art et sur la peinture en particulier. Il lui recommande surtout le *Versuch einer Allegorie* de Winckelmann, dédié à l'Académie des sciences de Gœttingue, et qui avait paru à Dresde, en 1766, chez Walther; le *Livre des plaisirs terrestres en Dieu, dans des considérations poétiques sur les merveilles de la nature*, par Bros-

cher, in-8°, Tübingen; les premières productions de Herder et de Wieland, Zurich; les écrits de Guillaume Hogarth sur les déviations de la Beauté; l'explication des Allégories de Raphaël Mengs, dans la Bibliothèque impériale de Vienne; les réflexions de Hagedorn sur la peinture; le *Laocoon* de Lessing et une foule d'autres ouvrages qui nous sont moins connus.

L'état de l'art en Allemagne le préoccupe vivement. « Quand la *Watteaumanie* s'empara de l'école française, l'école allemande s'en ressentit. Bientôt après, les formes rocaillées, baroques, bizarres, de sens de travers, prirent le dessus. Les dessins de Jérémie Waschmuth, d'Habermann, de Cuvilliers, de Nilson, ont fait le procès aux ornements du nom de Pfeffel.... Je voudrais savoir encore ce que Wagner grave à Venise, Heumann à Nuremberg, Redinger, Waschmuth, Nilson à Augsbourg. Redinger peint et grave les animaux d'une manière qui lui est propre. On dit que son atelier et la galerie qui renferme ses modèles et ses études anatomiques sont ce qu'on peut voir de plus curieux. Waschmuth et Nilson ont l'esprit inventif et l'exécution brillante, comme il appert par le nombre de compositions gracieuses, piquantes, intéressantes que l'un et l'autre ont gravées d'après leurs propres dessins. Informez-vous, Monsieur, de tout ce qui regarde les littérateurs allemands qui se sont signalés dans ces derniers temps par des productions originales. Rassemblez tout ce que vous pourrez recueillir de leur naissance, de leur éducation, de leurs mœurs, de leurs aventures, de leurs émules, de leurs critiques, de leurs contradicteurs; de ce qu'ont fait ceux qui vivent encore, et de ce qu'ont ou gagné ou perdu à leur mort ceux qui ne sont plus. »

Quoique parvenu à un âge fort avancé, Delatouche s'occupait d'un travail considérable sur l'imagerie, science qui touche de près à son art, et avec lequel on la confond d'au-

tant plus volontiers qu'elle est à peu près inconnue ou délaissée aujourd'hui. Elle a principalement pour objet les dessins et les estampes naïves et populaires, et, en remontant plus haut, cette partie de l'art byzantin qu'on a cru nécessaire de baptiser du nom un peu prétentieux d'iconographie. Delatouche s'en était occupé toute sa vie et il regrettait vivement que ses études ne fussent pas plus secondées par les goûts de l'époque.

Si je ne craignais d'allonger indéfiniment cette notice déjà trop étendue, je reproduirais dans tous leurs détails ses réflexions piquantes, ses critiques fines et ingénieuses, sur les principaux imagiers et ouvrages d'imagerie de l'école allemande et, en particulier, sur Daniel Herz, fondateur de l'Académie d'Augsbourg, « compositeur tantôt sage, tantôt extravagant, dessinateur facile, correct, élégant, puis tout à coup indécis, incorrect et mesquin, chez lequel on trouve toutes les attentions, toutes les recherches, toutes les finesses, toutes les hardiesses des plus habiles graveurs-auteurs, jointes à toutes les négligences, les inégalités, les incorrections des graveurs simplement copistes. » Mais cela nous mènerait trop loin. J'espère au reste avoir donné du genre de talent et des idées de Delatouche, en matière d'art, un aperçu assez complet pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y insister davantage.

J'ai vainement cherché, dans les *Salons* de Diderot, quelque chose qui eût rapport aux œuvres du chevalier Delatouche. Il est peu probable qu'il ait soumis ses productions à l'appréciation du public parisien dans les expositions périodiques du Palais-Royal, surtout à l'époque où écrivait Diderot. Il n'est même pas certain qu'il ait transporté ses compositions sur la toile, et je crois bien, quant à moi, que le saint François reproduit par la gravure de Varin, était non pas une peinture à l'huile, mais une simple aquarelle ou un dessin. En tout cas, il est hors de doute que sa ré-

putation avait franchi les limites de sa province. Il avait reçu du Pape des brefs de congratulation à l'occasion des canons qu'il avait exécutés pour l'église de Saint-Jean de Latran et qui sont, soit la reproduction, soit le pendant de ceux qu'il offrit à Notre-Dame de Châlons, en 1752. De son côté, Louis XV le créa chevalier de Saint-Michel, dignité fort appréciée des artistes de ce temps, quoiqu'elle n'ait pas consolé Vanloo du peu de succès de son tableau des *Grâces enchaînées par l'Amour*. Certes, il avait fallu produire des œuvres bien remarquables pour attirer de telles faveurs sur la tête d'un peintre aussi modeste et aussi peu ambitieux.

Nous avons vu avec quelle résignation et quelle confiance dans les décrets de la Providence Delatouche supportait les souffrances et les tribulations de la vieillesse. Une seule fois, en songeant à ce qu'il a été, et à l'abandon dans lequel le laisse l'ingratitude de ses concitoyens, on sent un grain d'amertume se mêler à ses regrets.

« Compatriotes, concitoyens, amis, frères, à plus d'un égard j'avais lieu de me flatter que votre présence éclairerait mes derniers pas dans la plus pénible des carrières de la vie.... Plus je considère combien nous pouvions nous être agréables, utiles et même nécessaires, plus je me sens accablé du poids de votre absence.... plus les efforts que je fais pour le soulever sont grands, plus me convainquent-ils de mon extrême faiblesse. Que produisent-ils, en effet, sinon l'affliction la plus amère!... Il est vrai que je porte les yeux de mon âme jusqu'aux décrets de la Providence, et alors j'admire, j'adore, et j'espère qu'une si grande privation dans un si grand besoin me sera méritoire[1]. »

A partir du 29 juillet 1774, la correspondance entre De-

1. Lettre du 10 janvier 1772.

latouche et M. de Flavigny est interrompue. Seulement, à la date du 8 février 1780, c'est-à-dire six ans plus tard, on trouve sur une feuille de papier isolée quelques notes tirées des versets de l'Écriture, écrites par lui et datées : SUB FLAGELLO. Accablé d'infirmités, d'années et de chagrins, il rendit enfin son âme à Dieu le 5 avril 1781. Ses obsèques eurent lieu à l'église Notre-Dame. Le monument qu'on lui éleva dans une des chapelles du transsept n'existe plus aujourd'hui.

Son souvenir n'a point péri cependant dans sa ville natale ou adoptive. En l'an IX de la République le citoyen Varin, conservateur du Musée, exposa une partie de l'œuvre gravé et des dessins de cet artiste célèbre, dans le local de l'École centrale, pendant les jours d'exercice de distribution des prix. Malheureusement ces œuvres, qui auraient pour nous tant de prix, ont disparu.

Un portrait de Delatouche, exécuté après son décès par un artiste inconnu, et qui le représente sur son lit de mort, orna longtemps la galerie qui surmonte le grand escalier de l'hôtel de ville. Il a été remplacé depuis par une grisaille de fraîche date, sans expression et sans physionomie. Enfin son buste est conservé religieusement dans l'école communale de dessin, mais les enfants qui la fréquentent savent à peine que ces traits calmes et cette figure austère sont ceux d'un homme aussi distingué jadis par ses talents que par ses vertus.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
Notice biographique	1
Introduction	1
L'art à l'Exposition universelle de 1855	3
École française	13
M. Ingres	15
M. Eugène Delacroix	36
Paul Delaroche	50
Ary Scheffer	80
Horace Vernet	118
Decamps	127
M. Bouguereau	134
M. Paul Baudry	140
M. Courbet	146
M. Biard	150
M. Gustave Doré	153
M. Yvon	164
M. Clésinger	169
Conclusion : l'art nouveau	187
École allemande	195
Histoire de l'art allemand	197
Cornélius	222
Overbeck	243
Schnorr de Carolsfeld	261
Kaulbach	266
Peintres divers	279
Conclusion	286

Pages

ÉCOLE ANGLAISE 289
M. Landseer 291
M. Mulready 299
M. Leslie 306
M. Webster 309
Peintres divers 312
Les préraphaélistes 319
Les aquarellistes 326

ÉCOLE ITALIENNE : FRAGMENTS 331
Dresde. — Musée 333
Berlin. — Musée 335
Rome. — Galerie Doria 337
Florence. — Galerie des Offices 339
Église de l'Annunziata 346
Bologne. — Pinacothèque 347

APPENDICE 353
Le chevalier Delatouche 355

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00691 0513